HANS HOLBEIN
DER ÄLTERE

EINLEITUNG. TEIL I, 1—7, TEIL II, 1

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER PHILO-
SOPHISCHEN FAKULTÄT DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

DR. MED. CURT GLASER
AUS LEIPZIG

DRUCK VON EMIL HERRMANN SENIOR IN LEIPZIG



HANS HOLBEIN DER ÄLTERE

EINLEITUNG. TEIL I, 1—7, TEIL II, 1

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER PHILO-
SOPHISCHEN FAKULTÄT DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

DR. MED. CURT GLASER
AUS LEIPZIG

TAG DER PROMOTION: 21. XII. 1907

REFERENTEN:

PROFESSOR DR. WÖLFFLIN
PROFESSOR DR. KEKULÉ VON STRADONITZ

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck, die im Laufe der nächsten Monate :: vollständig erscheinen wird ::

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNIS.

EINLEITUNG.

Von den Lebensschicksalen Hans Holbeins des Älteren ist nicht viel zu erzählen. Die überlieferten Nachrichten sind spärlich und beschränken sich auf die wenigen, trocknen Eintragungen der Augsburger Steuer- und Gerichtsbücher[1]). Wir wissen nicht das Jahr seiner Geburt, nichts von den Lehr- und Wanderjahren, und so tritt Holbein nicht früher als mit dem ersten Werke, auf das er Namen und Jahreszahl setzt, aus dem Dunkel hervor: dem Altar für das Kloster Weingarten und im Jahre 1493. Um diese Zeit muß Holbein auch geheiratet haben, denn nicht viel später wurde sein Sohn Ambrosius geboren und 1497 der zweite Sohn, Hans.

Um 1493 mag Holbein von der Wanderschaft nach Augsburg zurückgekehrt sein, und wohl schon als Meister[2]). Eine Reihe von Jahren blieb er in der Vaterstadt, und ansehnliche Aufträge, die ihm zuteil wurden, zeugen von seinem Ruf als Künstler. 1499 ist er von neuem in der Fremde. Am 6. November wird er in einem Kaufkontrakt als „Bürger zu Ulm" bezeichnet[3]). 1501 finden

[1]) Die Steuerbücher, soweit sie Holbein betreffende Notizen enthalten, sind in übersichtlicher Tabelle abgedruckt in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft IV (1871) zu dem Aufsatze von His: „Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastianstafel."

Im zweiten Bande der zweiten Auflage von Woltmanns Holbeinbuch (1876) sind alle damals bekannten, auf Holbein bezüglichen Urkunden zusammengestellt.

Einige Zusätze und Berichtigungen gibt Stoedtner (Holbein der Ältere. Berlin 1896). Die neueste Zusammenfassung von Anton Werner (Augsburg): Die Holbein in Augsburg. („Der Sammler" Nr. 143. 1907.)

Für die Gerichtsbücher ist zu vergleichen: Dr. Meyer; Die Augsburger Gerichtsbücher über Hans Holbein den Älteren (aus der Allg. Zeitung Nr. 226, 14. VIII. 1871). Jahrb. f. Kunstw. IV, 267. 1871. Außerdem: Vischer: Studien (Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg).

[2]) So Buff in einer Mitteilung an Schröder. Vgl. unten S. 9 Anm. 4.

[3]) Haßler in den „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben" IX. X. 1855. S. 79.

wir ihn in Frankfurt am Main, wo er für das Kloster der Dominikaner ein großes Altarwerk malt[1]). 1502 ist Holbein wieder in Augsburg und entfaltet nun eine rege Tätigkeit. Auch über die Grenzen der Heimatstadt ist sein Ruf gedrungen, Werke in Kaisheim und Eichstätt legen Zeugnis davon ab. In den Jahren 1506–1508 berichten die Zechpflege-Rechnungen der Moritzkirche in Augsburg über Arbeiten, die Holbein in Auftrag gegeben worden sind. Es scheint sich um zwei Altäre zu handeln, doch ist von beiden keine sichere Spur mehr zu erweisen. Dafür werden die schriftlichen Aufzeichnungen hier ein wenig gesprächiger. Die Art, wie die Zahlungen gebucht werden, läßt darauf schließen, daß die materiellen Verhältnisse des Künstlers keine geordneten waren. Wir lesen, daß „auf sein groß Klagen und Anrufen" die Summe von 160 Gulden in kleinen Posten vorausbezahlt werden muß, daß Holbein von der Frau des Pflegers 3 Gulden borgt, und daß an einen Dritten 74 Gulden ausbezahlt werden „so man ihm schuldig ist gewesen von Hans Holpein wegen". Auch die Gerichtsbücher führen nun wiederholt den Namen des Künstlers. Wir hören von Schuldklagen. Der eigene Bruder verklagt ihn und läßt sich im Januar des Jahres 1517 gerichtlich bestätigen, daß er nicht gezwungen sei, mit nach Isenheim zu ziehen. Denn dorthin wandte Hans Holbein sich nun. Hatte die Höhe der Mannesjahre sicher schon überschritten und war noch immer ein Heimatloser, immer noch unstät.

In Isenheim arbeitete er für das Kloster der Antoniter, doch blieb keine Spur seiner Tätigkeit erhalten. Ein versprengtes Werk nur trägt die Jahreszahl 1519. Im Jahre 1524 erwähnt das Augs-

[1]) Zeugnis für Holbeins Anwesenheit in Frankfurt geben nur die Bilder selbst. Über eine Urkunde, die den Bruder Sigmund, der damals ein Mitarbeiter in der Werkstatt gewesen sein muß, in Frankfurt selbst erwähnt, siehe Anhang III. Möglicherweise zeugt von Spuren fernerer Tätigkeit in Frankfurt ein Schreiben Eduard von Steinles vom 29. Mai 1876 an Münzenberger (mitgeteilt im Nekrolog für diesen von J. F. Schmitt. Repertor. XIV, 236. 1891), in dem er sagt, sein Schüler Martin habe im Kreuzgang des Frankfurter Domes unter dem Kalküberzug lebensgroße Köpfe von ausgezeichneter Meisterschaft entdeckt, vorzüglich erhalten und dieselbe Hand verratend, von der die bekannten Passionstafeln herrühren. — Leider wurde der Kreuzgang, und mit ihm die Malereien, seither zerstort.

burger Handwerksbuch Holbein, als Verstorbenen. Nicht in der Vaterstadt, sondern in Isenheim scheint er die letzte Ruhe gefunden zu haben, denn der Sohn bemüht sich von dem benachbarten Basel aus dort um den Nachlaß des Vaters[1]).

Soviel berichten die zeitgenössischen Quellen über Hans Holbein den Älteren.

Die eigentlich kunstgeschichtliche Literatur kennt schon seit früher Zeit seinen Namen. Doch nicht sowohl dem eigenen Werk verdankt der Künstler solchen Ruhm als dem Sohne vielmehr, der gleich Dürer niemals in das Dunkel völligen Vergessens untergetaucht ist. So kennt Sandrart[2]) Hans Holbein den Vater, er gibt sein Bildnis und zählt Werke seiner Hand auf, so nennt ihn Ulrich Hegner[3]), der die Lebensbeschreibung des Sohnes schon zu früher Stunde versuchte, und so widmet ihm endlich Woltmann in seinem großen Holbeinbuch[4]) die erste eingehende Studie. Doch immer bleibt das Leben und das Wirken des Vaters nur der Auftakt zum Werke des großen Sohnes, und wohl begreiflich ist es, daß man ihn zum altertümlichen Künstler zu stempeln suchte, um die bessere Folie für den gewaltigen Aufschwung des jüngeren Meisters zu gewinnen. Fügten die Denkmäler selbst sich nicht so vorgefaßter Meinung, so tat man ihnen Zwang an, gab die letzten und bedeutsamsten Werke des Vaters für die ersten Versuche eines frühreifen Wunderkindes aus. Das Museum der Stadt Augsburg, das sich zum Wahrzeichen die Büste des jungen Holbein erkor, konnte nicht auf den Ruhm verzichten, wenigstens ein Werk seiner Hand zu besitzen. Die Altarflügel des Jahres 1512 und mit ihnen folgerichtig alles spätere galt als Frühwerk des Sohnes, und dem lästigen Zweifel, der niemals ganz verstummen wollte, setzte endlich Eigner, der gefürchtete Restaurator und Verwalter der Augsburger Galerie,

[1]) Das Schreiben, das der Rat der Stadt Basel im Jahre 1526 in dieser Angelegenheit an den Konvent zu Isenheim erließ, ist noch erhalten. (Abgedruckt bei Woltmann I, 97.) Ich möchte annehmen, daß zu dem Nachlaß auch die Handzeichnungen gehörten, die später in den Besitz des Basilius Amerbach gelangten, der in seinem Inventar D selbst bereits 56 Handzeichnungen von Holbeins Hand zählt, außer den Silberstiftporträts.

[2]) Sandrart: teutsche Academie. 1675. S. 249.

[3]) Hegner: Hans Holbein, der Jüngere. 1827.

[4]) Woltmann: Holbein und seine Zeit. Erste Auflage 1866. Zweite Auflage 1874/6.

durch kühne Fälschungen ein Ende[1]). Die erste Auflage von Woltmanns Holbeinbuch gab das literarische Zeugnis und gleichsam das wissenschaftliche Resultat dieser Eignerschen Entstellung.

Doch die Zweifel der Gegenpartei wurden nur lauter[2]), bis man schließlich im Jahre 1871 an die Prüfung der ominösen Inschrift ging, die die Altarflügel des Jahres 1512 so unzweideutig Hans Holbein dem Jüngeren zuschrieb. Sie erwies sich beim ersten Versuche als unecht[3]).

Woltmann ließ bald eine neue Auflage seines Buches folgen, doch konnte er sich nicht eigentlich entschließen, die Vorstellung, die er sich von der künstlerischen Persönlichkeit des alten Holbein gebildet hatte, in wesentlichen Punkten zu verändern. Und heut noch wirken die alten Fälschungen nach. Noch immer scheint eine unsichtbare Grenzlinie die Stelle zu bezeichnen, an der man ehedem den Faden der Entwicklung mit rücksichtsloser Hand durchschnitt. Stoedtner, der der erste Monograph Holbein des Älteren ist[4]), schließt seine Studie mit dem Jahre 1504 ab, die versprochene Weiterführung blieb aus, und der Katalog der Münchener Pinakothek glaubt noch immer zu dem Sebastiansaltar bemerken zu müssen, daß dem Sohne ein Anteil an der Arbeit gebühre[5]).

Eine andere Folge der altverbreiteten Vorstellung von der Kunst und Art des älteren Holbein war es, daß man versuchte, sein Geburtsjahr in möglichst frühe Zeit hinaufzuschieben, um für den ausgesprochen altertümlichen Stil auch die äußerliche Begründung

[1]) Die Inschrift sollte angeblich bei der Restaurantion im Jahre 1854 zutage gekommen sein, sie besagte, daß Holbein das Bild der Anna selbdritt im Jahre 1512 im Alter von 17 Jahren gemalt habe.

[2]) In der Hauptsache waren es Grimm, Marggraf und Wilhelm Schmidt, die an der Echtheit der Inschrift zweifelten.

[3]) Jahrb. f. Kunstw. IV, 232.

[4]) Franz Stoedtner: Hans Holbein der Altere. I. Teil. 1473—1504. Berlin 1896. Dazu ist zu vergleichen: H. A. Schmid: Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Repertor. XIX, 269. 1896.

[5]) Katalog der Gemälde-Sammlung der älteren Pinakothek. München 1904 von Reber „Eine weitgehende Beteiligung des jüngeren Hans Holbein an diesem und dem folgenden Flügelbilde (hl. Barbara und hl. Elisabeth) steht für den Herausgeber des Katalogs fest.“

zu finden[1]). „Um 1460“ war die allgemeine Annahme, und bis zum Jahre 1450 ging man zurück. In dieser Frage zuerst zeigte sich ein Wandel der Gesinnung[2]). Stoedtners Schrift setzt sich zum ersten Ziel die Ermittlung des Geburtsjahres Holbeins. Doch nur unter dem Zwang einer gewagten Deutung gaben die Augsburger Steuerbücher das gewünschte Ergebnis. Stoedtner glaubt, das Jahr der Eheschließung der Eltern Holbeins gefunden zu haben und damit einen sicheren zeitlichen Anhalt für die Geburt des Sohnes zu gewinnen, die nicht vor das Jahr 1473 fallen könne[3]). Doch ist sein Schluß nicht bindend, und das mühsam errichtete Gebäude stürzt wieder in sich zusammen[4]).

Sah man vordem in Holbein den altertümlichen Künstler und

[1]) Im Anfang wird 1450 angegeben, so 1805 Mannlich in seiner Beschreibung der Churpfalz-bairischen Gemäldesammlung zu München und Schleißheim.

1827 Hegner l. c.

1838 Naglers Allgemeines Künstlerlexikon. 6. Band. S. 240.

In der Folgezeit wird 1460 fast allgemein angenommen:

1846 Passavant im Kunstblatt No. 45.

1855 Förster: Denkmale deutscher Kunst.

1862 Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen.

1866 und 1873 Woltmann l. c.

1866 Görling: Geschichte der Malerei.

1879 Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. 8. Band.

1890 Janitschek: Geschichte der Malerei

und so bis in die neueste Zeit fast alle Allgemeindarstellungen wie Ebe (1898) Knackfuß-Zimmermann (1900) Lübke-Semran (1903).

[2]) Zuerst bei W. Schmidt (Jahrb. f. Kunstw. V, 1873) gelegentlich die Bemerkung, Holbein sei 1466/7 geboren.

Dann H. A. Schmid: Hans Holbein des Jüngeren Jugendentwicklung. (1892): 1460—70.

[3]) Dem schließen sich an:

Weis-Liebersdorf: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.

Woermann: Geschichte der Kunst. II. Bd. Leipzig 1905.

[4]) Schröder (Repertor XXIV, 137. 1901) druckt einen Brief des Augsburger Archivars Dr. Buff ab, in dem dieser ihm mitteilt, „daß er sich Stoedtners Ansicht nicht anschließen könne, daß die Augsburger Quellen über diese Punkte keinen sicheren Aufschluß geben, und daß er es für das wahrscheinlichste halte, daß Holbein vor 1494 mehrere Jahre auswärts zugebracht habe und, weil seine Aufnahme als Meister im Augsburger Malerbuch nicht vorgetragen ist, auswärts Meister geworden sei.“

Die Eintragung im Steuerbuch zu 1472, auf die sich Stoedtner bezieht, lautet: „Michel Holbein dt nl.“

Schon H. A. Schmid (Repert. XIX, 279, 1896) bemerkte dazu, daß nur die Formel: „dat nil dis jar“ sicher auf die Verheiratung hinweise.

suchte man dieser Meinung durch ein weites Zurückdatieren des Geburtsjahres auch äußerlich Halt und Stütze zu geben, so mußte Stoedtner umgekehrt, nachdem er einmal das Geburtsjahr so weit nach vorn geschoben hatte, notwendig nach der anderen Seite in der Einschätzung des Künstlers über das Ziel hinausgehen. Darum spricht er von „einem modernen Geist", nennt Holbein einen Künstler „allerersten Potenz".

Das eine und das andere trifft nicht zu. Holbein gehört nicht zu den führenden Männern seiner Zeit. Aber das Bild seines Werdens gibt einen Einblick in die tiefen Gründe der folgenschwersten Epoche der Entwicklung nordischer Kunst. Er ist der Meister einer Übergangszeit, und seine Kunst mehr ein ständiges Werden denn ein ruhiges Sein. Aber er ist auch mehr als nur ein Vorbereiter und Vorläufer des größeren Sohnes, denn er hinterließ Werke, die zum schönsten gehören, das der deutschen Kunst jener Zeiten zu schaffen beschieden.

I. TEIL.

DIE FLÜGEL DES WEINGARTENER ALTARES.

Augsburg. Dom.

Die Vorder- und Rückseiten der ehemaligen Altarflügel sind auseinandergesägt, und die 4 Tafeln einzeln auf 4 Altären aufgestellt. H. 2,43 m. B. 1,40 m.

Joachims Opfer und die Verkündigung des Engels, als Nebenszene in kleineren Figuren; — die Geburt Mariens mit der zeitlich vorangehenden Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, sind die ehemaligen Flügelaußenseiten. Die Innenseiten kennzeichnen sich durch den goldenen Grund an Stelle des Himmels. Dargestellt ist der Tempelgang Mariens und die Heimsuchung; — die Darbringung des Kindes im Tempel und die Krönung der Gottesmutter. Als Schnitzwerk im Schrein läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der Folge der Darstellungen nach die Geburt Christi in der gewohnten Form der Anbetung durch Maria und Joseph ergänzen. Sonst wäre etwa an eine Maria mit begleitenden Heiligen zu denken.

Die Inschrift steht in Goldbuchstaben auf dem Bande, das das Mädchen ganz links in der Darbringung im Tempel als Gürtel trägt: „Michel Erhart pildhauer 1493 Hanns Holbain maler. O mater miserere nobis“. Nach dem Worte maler ein Künstlerzeichen, das auch auf dem Badetrog im Geburtsbilde wiederkehrt und möglicherweise auf den Schreiner, der an dem Altarwerk mittätig war, zu beziehen ist. Die Zahl 1493 ist im Bilde der Abweisung Joachims wiederholt. Ein Bildhauer Michel Erhart kommt in Ulm vor, wird

1491 im Zinsbuch der Frauenpfleger genannt, ist 1495—1517 an dem Ölberg tätig, für den die schöne Zeichnung Mathäus Böblingers noch erhalten ist. Ein Michel Erhart schnitzte 1494 das Kruzifix der Michaelskirche in Hall.

Der Altar, der für das Kloster Weingarten bei Ravensburg bestimmt war, wurde im Jahre 1715 bei Gelegenheit der Modernisierung der Abteikirche entfernt. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren die Flügel im Besitz des österreichischen Feldmarschall-Leutnants von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kamen sie an den Bischof Pancratius von Dinkel in Augsburg.

Die Bilder haben schwere Schädigung erfahren, die Außenseiten waren mit brauner Ölfarbe zugestrichen und auch die Innenseiten übermalt. Sie wurden 1860 in Eigners Atelier restauriert. Eine genaue Untersuchung der Bilder ist am jetzigen Standort außerordentlich erschwert, vor allem weil eine zureichende Beleuchtung nicht möglich ist. Im ganzen muß der Erhaltungszustand als ein über Erwarten günstiger bezeichnet werden, und man wird sich begnügen dürfen, zweifelhafte Partien wie die Köpfe der beiden Mägde oben im Geburtsbilde tunlichst bei der Beurteilung auszuschalten. Auch in den Nebenszenen scheinen schwere Übermalungen vorzuliegen, doch geht v. Huber zu weit mit der Angabe, daß die Marienkrönung bei der Restauration überhaupt erst neu hinzugekommen sei[1]), und Woltmann scheint seinen Verdacht gegen die Heimsuchung lediglich aus der Abweichung von Meckenems Stich geschöpft zu haben.

In neuester Zeit ist von Max Bach der Versuch gemacht worden, die Weingartener Bilder für Zeitblom in Anspruch zu nehmen[2]). Bach erklärt die Inschrift für gefälscht, ohne sie im Original geprüft zu haben. Nach den Entgegnungen Schroeders[3]) ist es nicht mehr notwendig, hierauf einzugehen.

Gemeinsam ist der Komposition aller vier Tafeln das Streben nach einem einfachen Gruppenbau. Die Mitte ist deutlich betont.

[1]) Vgl. Schröder. Archiv f. christl. Kunst XX, 77.

[2]) Arch. f. christl. Kunst. XVI. 51 und XX, 40.

[3]) Repertor XXIV, 137. und Arch. f. christl. Kunst XX, 77

und sie gebührt der Hauptfigur. Nur die Mariengeburt fügt sich diesem Schema nicht. In den drei übrigen Darstellungen wird der Priester, der jedesmal ein wichtiges Glied der Handlung darstellt, deutlich zur Seite gerückt, um der Hauptfigur, Joachim oder Maria, die Mitte zu lassen. So ist der Hauptvorgang selbst in der einen Hälfte der Bildtafel beschlossen, die notwendigen Begleitfiguren geben den Ausgleich auf der Gegenseite, Joseph und das Fräulein mit den Tauben, die Eltern Mariens, der Mann, dessen Opfer angenommen wird, finden hier Platz. Zwischenhinein und nur zur Füllung des Raumes werden die namenlosen Zuschauer gruppiert. Im Geburtbilde war die Wöchnerin im Bett zu zeigen und die Magd mit dem Kinde. Die Beziehung der Mutter zum Kind kann nicht durch sichtbare Bewegung zum Ausdruck gebracht werden. In Holbeins Komposition bleibt sie darum ganz aus. Das Bild zerfällt in seine Teile und läßt die feste Fügung der andern vermissen.

Die klare Schichtung des Raumes, die das getrennte bindet, kennt Holbein nicht. Die Kompositionen sind nicht in ihrem räumlichen Dasein erdacht. Ein Körpermotiv fügt sich eng an das andere und eine Mauer, die der Bildebene parallel gelegt ist, schließt rasch nach rückwärts ab. Nicht der beschlossene Innenraum oder der freie Platz wird mit ihr bezeichnet, sondern eine Rückfläche, von der die Körper gleichförmig nach vorn sich runden, gleichwie im plastischen Relief. Eine breite Öffnung oben gibt den Rahmen, in dem in kleineren Figuren eine Nebenszene gezeigt wird. Nicht an räumlichen Zusammenhang ist gedacht, sondern nur an eine Aufteilung der Fläche. Mit einer meßbaren, räumlichen Entfernung von dem Vordergrund zu den in starker Verkürzung gesehenen Figuren der Nebenszenen ist nicht gerechnet. Ein paar Stufen führen von dem Vorplatz des Tempels, wo Joachim sein Opfer dargebracht hat, hinauf in die Landschaft. Der Weg geht nur wenige Schritte bileinwärts bis zu der Stelle, wo Joachim die Verkündigung des Engels empfängt. Das Maß der Raumtiefe, das durch den Wechsel der Figurengröße unzweideutig gegeben ist, bleibt unbeachtet, und gerade daß Holbein nicht einmal versucht, die Übergänge zu verschleiern, erweist deutlich das mangelnde Bewußtsein von den Forderungen des räumlich Möglichen.

Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die architektonischen Beigaben zu verstehen. Der Tempel, in dem Maria das Kind darbringt, ist nicht als der Raum gefaßt, in dem die Figuren in Wahrheit sich befinden, sondern nur ein schmaler Einblick in den Tempel wird zur Seite angefügt. Unverbunden bleiben die Motive. Immer ist der Beschauer aufgefordert, die Zusammenhänge selbst zu suchen.

Die Formengebung zeigt die ausgesprochenen Merkmale jugendlicher Unreife. Unausgeglichen sind die Kontraste des Überschweren und des allzu Dünnen, des Mächtigen und des Zierlichen. Schmal und dünn und gelenklos die Hände, beinahe verkümmert die Arme und spindeldürr ein Bein. Dem gegenüber die in breiten Falten fallenden Gewänder, röhrenförmige Bildungen, wie sie für die Plastik der Frühzeit des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind. Die Bewegung der Einzelfigur lebt allein in den Linien des Gewandes. Die schöne Gruppe der Heimsuchung gibt ein gutes Beispiel, oder die Figur des Mannes, der im Tempelgang von links her die Stufen hinanschreitet. Die Falten des Mantels geben allein die Motive der Bewegung, und wie wenig wieder die Verbindung des Verschiedenartigen gelingt, zeigt sich darin, daß der Mann zwei Stufen zugleich nehmen muß, weil nur so genügende Bewegung den Faltenmassen mitgeteilt werden kann. Die Funktionen des Stehens und Schreitens sind nicht erfaßt, so wenig wie die des Greifens. Unsicher fahren die Hände umher, nur locker vermögen sie zu fassen.

Nicht fest auf dem Boden stehen die Menschen, sondern von einem wundervollen Fluß lang gleitender Linien sind sie getragen. Die Gewänder stoßen am Boden nicht gerade auf, sondern schwingen hier noch einmal aus. Die altertümlich steil hängenden Falten dürfen den Boden nicht berühren. Motive der Bewegung außer solchen im Sinne der Linienführung kennt Holbein nicht. Eigentliche Verkürzungen fehlen ganz. Denn die Art der Modellierung läßt nur das wahrscheinlich sein, was ganz und voll gezeigt werden kann. Von der heiligen Anna im Tempelgang ist nicht mehr da als eben der Kopf. Trennende Schichten fehlen, und nur bei kleinen Motiven ist versucht, das eine vom anderen durch kräftigen Schattenschlag zu lösen, so an Joachims Stock im Tempelgang oder am Arm des Kindes in der Geburtdarstellung.

Die streng zentral geschichtete, bewegungslose Komposition und die reliefmäßig raumlose Modellierung bestimmen den Stilcharakter der Tafeln, der Formengeschmack, der das Schwere sucht und im Zierlichen leicht allzu dünn wird, bezeichnet die Bilder als die Werke einer unausgeglichen jugendlichen Kunst.

Man muß über den hohen Grad altertümlicher Befangenheit sich klar sein, ehe man das beachtet, was in dem Weingartener Altar den eigentlichen Wert und die selbständige Sonderart ausmacht. Es ist der tiefe Einklang der Farbe und vor allem die eigenartige Kraft des physiognomischen Ausdrucks, die seltsam eindringliche Sprache der Köpfe, die die starke Wirkung der Bilder bedingt.

Trotz der individuellen Belebung der Typen wird man von porträthafter Ausgestaltung im eigentlichen Sinne nicht reden. Es steht ein Streben nach dem außerordentlich charakteristischen einem Hang zum ausgleichenden Idealisieren deutlich entgegen. Selbst in den eigenartigen Köpfen des Joachim und der bärtigen Priester sind die typischen Elemente der schwäbischen Formengebung noch kräftig genug. Der Frauenkopf entbehrt ganz der individuellen Durchbildung. Nicht umsonst vermeidet es Holbein, der heiligen Anna die Züge der würdigen Matrone zu geben, malt selbst dem Sinne der Geschichte entgegen ein jugendliches Antlitz, das nach der Seite des allgemein-schönen ausgedeutet werden kann. Einige der Männerköpfe geben den Gegensatz und zeugen deutlich von selbständiger Beobachtung der Natur, so der dicke Begleiter des Hohepriesters im Tempelgang. Und der Mann, der sich von rückwärts über das Geländer beugt und mit dem Blick der kleinen Maria folgt, scheint wie eine Erinnerung an die Hirtentypen des Hugo von der Goes.

So herrscht in der Typenbildung noch ein unentschlossenes Schwanken, und nur eines verbindet alle die Köpfe der Menschen, ein entschiedenes Streben nach Ausdruck. Hier liegt die Stärke der Holbeinschen Typen. Wie er etwa in der Zurückweisung des Opfers die tiefe Zerknirschung Joachims und die Schadenfreude des Mannes, der nach ihm kommt, den strengen Ernst des Priesters und die lächelnde Neugierde seines jugendlichen Begleiters darzustellen weiß, das sind eigene Gedanken, ist selbst-

empfundene Kunst. Das Porträthafte wird der Ausdrucksfähigkeit geopfert. Ist Joachims Kummer das eine Mal darzustellen und seine Genugtuung im anderen, so gilt dem Ausdruck der verschiedenen Seelenstimmung des Künstlers Bemühen, und er verzichtet beinahe ganz auf die Ähnlichkeit der Züge an sich.

Die eigenartige Stimmung der Köpfe weiß besser zu erzählen, als die einfachen Linien der Komposition es vermögen, und was an räumlichem Zusammenhalt fehlt, ersetzt die geschlossene Farbschicht der Bilder. Ein durchgehender, dunkler, tiefer Ton stellt die Einheit her, und aus dem warmen Grunde leuchten die Helligkeiten, gleich dem Licht, das aus farbigem Dämmer emportaucht. Das sparsame Setzen der Helligkeitswerte ist bezeichnend für die Farbengebung der Tafeln. Das reine Weiß wird umgangen, und eine Reihe eigenartiger Farben scheint Holbein zu erfinden, um es zu ersetzen. Ein Braun im Kopftuch der Anna, ein zartes Karmin im Mantel Joachims und das Gelb des Priesters. Es ist bezeichnend, wie auch die Farbe des Mantels eine andere wird, wenn eine Figur, etwa Joachim, nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses steht. Wie der Kopf in dem neuen Zusammenhang neu erfunden wird, obgleich er denselben Menschen bezeichnet, so die Farbe des Gewandes, obwohl der gleiche Mantel an beiden Stellen gemeint ist. Auch hier ist das subjektive Moment, der Ausdruckswert, dem objektiven vorangestellt. Und zugleich ist dem schmückenden Wert der Farbe Rechnung getragen. Die Auswahl der Farben, die sich auf wenige weise beschränkt, zeugt von bewußtem Streben nach Einheit der Wirkung. Ein gleichmäßiges Leben ist in der Fläche. Wohl haftet eine Vereinheitlichung, die bis zum Eindruck des Tonigen geht, nur am farbigen Kleid der Einzelfigur. Aus in sich geschlossenen Teilen fügt sich das Ganze. Aber das Wiederholen gleicher Farben, das Gegenüberstellen komplementärer Töne verbindet das Getrennte, und das Emportauchen eines besonderen und unerwarteten Farbentones läßt nochmals alles übrige zum Einklang einer vielstimmigen Begleitung zusammengehen.

DER ALTAR DER HEILIGEN AFRA.

BESTATTUNG DER HEILIGEN AFRA.

KRÖNUNG MARIENS.

Eichstätt. Kapelle des erzbischöflichen Palais.

TOD MARIENS.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung Nr. 91.

Maße der Flügel: H. 1,37 m. B. 0,71 m.

Krönung und Tod Mariens sind die ehemaligen Innenseiten der Flügel des Altars. Die Außenseiten schlossen zum Bilde der Bestattung der Afra zusammen und sind jetzt zu einer Tafel vereinigt.

Das ehehmalige Schnitzwerk des Schreines ist nicht bekannt.

Die Namensinschrift steht auf dem Weihwasserkessel vorn im Bilde der Bestattung, sie lautet: Holbain Leo C O. Eine Deutung für die letzten Buchstaben kann nicht gegeben werden. Ein triftiger Grund, die Inschrift selbst anzuzweifeln, liegt jedoch nicht vor[1]).

Die Jahreszahl findet sich im Nimbus des „Sanctus Mattus" im Marientod. Die letzte Ziffer ist nicht ganz sichtbar, die Zahl aber nicht gut anders als 1495 zu lesen. Eine andere Jahreszahl, ebenfalls zum Teil verdeckt, aber anscheinend 1490 zu lesen, im Nimbus des Jacobus major, ist sicher nicht ursprünglich und schon von Woltmann (II,66) und His (Allgem. deutsche Biographie XII. 1880) mit Recht angezweifelt.

Die Bilder befanden sich ehemals in der Kapelle des Kaisheimer Hofes in Augsburg.

Als ursprünglicher Bestimmungsort kommt die Kapelle der heiligen Afra auf der Lechinsel in Augsburg in Betracht. Der zeitliche Ansatz findet hierin Bestätigung, denn es geschah damals mancherlei zum Andenken an die Heilige. Die Kapelle wurde erweitert, Burk-

[1]) Max Bach trat neuerdings ohne Angabe eigentlicher Gründe mit der Behauptung hervor, samtliche Gemälde Holbeins aus den Jahren von 1493—1502 seien zweifelhaft und alle Inschriften gefälscht. Erst die (nicht bezeichnete) Paulusbasilika will er als sicheres Werk anerkennen. (Arch. f. christl. Kunst XX, 40. 1902.)

hardt Engelberger war am Chorbau tätig. Die Anfertigung einer Altartafel wird für 1496 erwähnt[1]). Vielleicht war es eben der Altar, für den Holbein die Flügelbilder malte.

Die Komposition der drei Bilder ist durch das feste Schema der mittleren Hauptfigur und der um sie geordneten Gruppen der Nebenfiguren bestimmt.

Der Marientod muß arg gezwungen werden, um in solche Formel einzugehen. Leichter fügt sich die Marienkrönung. Hinter der Hauptfigur, die allein zu tief im Bilde versinken müßte, läßt Holbein von zwei Engeln einen langen, schmalen Teppich halten, um ihr von oben her schon den Ton zu geben. Mehr Schwierigkeiten bot wieder das Afrabild. Daß der Sarkophag mit der Heiligen breit in die Fläche eingestellt werden muß, steht für Holbeins ganz unräumliche Denkungsart keinen Augenblick in Frage. So wird mit dem Kopfe der Heiligen das Interessenzentrum seitlich hinausgeschoben, und Holbein versucht vergeblich das Gleichgewicht zu halten, indem er drüben die Knie hochnimmt und den Mantel über den Steinrand hinbreitet. Die Klagefiguren bilden die gleichförmige Assistenz zu den Seiten und hinter dem Sarkophage. Die Tränen hier sind so unwahr wie das eilige Herantreten und die leere Beteuerungsgeste des Johannes und das gleichgültige Dabeistehen der übrigen Apostel im Marientod. Aber das eigentliche, darstellerische Problem des Afrabildes lag erst an anderer Stelle. Außer der Gruppe der Trauernden waren die Häscher zu zeigen, gesondert, und doch in der Beziehung deutlich.

Denn es galt zu schildern, wie die Heiden das Haus in Brand stecken, in dem der Bischof Dionysius, Afras Mutter Hilaria und die zwei Dienerinnen, Digna und Eunomia um den gewaltsamen Tod der Heiligen klagen. Holbein bricht drei große Fenster in die Rückwand, um die Figuren der Draußenstehenden sichtbar machen zu können. Aber diese Häscher verraten so wenig ihre besondere Bestimmung, verrichten ihr Amt mit einer so wenig gefahrdrohenden,

[1]) Placidius Braun: Geschichte der Kirche und des Stiftes St. Ulrich und St. Afra 1817. Steichele im Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, III. 1860.

geschäftigen Gleichgültigkeit, daß noch Woltmann ihre Tätigkeit ganz übersehen und das Bild als eine Bestattung Mariens ansprechen konnte. Sucht Holbein eine Beziehung vom einen zum anderen anzudeuten, so stehen nur drastische, handgreiflichste Mittel ihm zu Gebote. Er gibt die beiden Häscher im mittleren Fenster im Gespräch, so zwar, daß der eine im Redegestus dargestellt wird, und der Blick des Zuhörenden die Beziehung des Gesprochenen auf den Hauptvorgang andeutet.

Holbein müht sich sichtlich um die Bewältigung des darstellerischen Prolbems, aber er muß versagen, weil die Ausdeutung der räumlichen Beziehungen ihm nicht gelingt. Allein im Sinne der Flächenaufteilung ist disponiert, und wo nachträglich die raumbildenden Elemente eingeflochten werden, ergeben sich nur Unklarheiten.

So muß im Afrabilde das Haus da sein, das in Brand gesteckt werden soll, es müssen die Menschen drinnen zu sehen sein und die draußen. Und nun ist es sehr aufschlußreich, sich im einzelnen klar zu machen, wie Holbein diesen Forderungen gerecht zu werden versucht. Mit vieler Mühe und sichtlicher Anstrengung baut er Stück um Stück, Wand für Wand und Balken für Balken, aber mit allem kommt er weder zu einem Raum, der Tiefe hat und Luft faßt, noch gibt er eigentlich mehr als das Gerüst eines Hauses und von der Decke nur gerade die Balken, die soeben von den Fackeln berührt werden. Auch über das räumliche Verhältnis der Teile zueinander ist Holbein durchaus nicht klar. Der Balken, der am oberen Bildrande entlang läuft, ist unzweideutig als vorderer Abschluß des Bildraumes zu verstehen, die Wand, die ihn zur Linken stützt, wächst darum unvermittelt nach vorn heraus, während sie im unteren Teile deutlich als weit zurückliegend gedacht ist. Ebenso sollte die Fackel, die den vorderen Balken berührt, zusammen mit ihrem Träger einer weit tieferen Raumschicht angehören. Denn wie die Architektur selbst nirgends räumlich zu Ende gedacht ist, so besteht auch keinerlei Möglichkeit einer Zusammenbeziehung der Architekturteile mit den Figurengruppen.

Weit hinter den Figuren erst steigt im Marientode der Innenraum mit dem Bett empor, der doch den Vorgang selbst zu fassen bestimmt sein sollte. So wird eins vom andern geschieden, die

Figuren von den akzessorischen Dingen der Raumandeutung, und die großen tellerförmigen Nimben geben nochmals einem jeden Kopf die volle Selbständigkeit, wirken noch einmal isolierend und geben die Rückfläche, auf der sicherer als auf der wechselnden Fläche des Hintergrundes die Formen heraufmodelliert werden können.

Den Köpfen selbst fehlt individuelle Eigenart und persönliches Leben. Es sind die allgemeinen Typen der schwäbischen Schule, auf die man hier trifft. An Zeitblom denkt man bei den Köpfen Gottvaters und Christi und noch bei den Aposteln des Marientodes. An Herlen erinnern die Typen des Afrabildes. Die wenig vorspringende Nase und der überkleine Mund charakterisieren nicht nur die Frauen, sondern gleicherweise den Bischof und den Chorknaben. Aus leblosen Einzelformen zusammengefügt sind die Köpfe der Häscher.

Die Formengebung ist fest und entschieden, und auch die Farbe hat etwas scharfes und unverschmolzenes, klingt kurz und hell. Kaltes Weiß tritt auf und ein unangenehmes Violett. Jede Farbe hat volle Selbständigkeit und reinen Lokalcharakter, und eine harmonische Verarbeitung zum Ganzen ist nicht einmal versucht. Wohl hat das Bild der Bestattung durch Restauration sehr gelitten, aber das gute Verhältnis zu den besser erhaltenen Innenflügeln läßt darauf schließen, daß der Gesamteindruck noch für maßgebend genommen werden darf.

TOD DER MARIA.

In Breitformat. H. 1,48 m. B. 2,27 m.

Im Besitz des Kunsthändlers F. Kleinberger in Paris. Stammt aus österreichischem Privatbesitz.

Die Namensinschrift findet sich auf dem Weihwasserkessel gleichwie im Afrabilde, und ebenso wie in diesem ein zweiter Name, dessen Bedeutung nicht klar ist[1]:

WOLFGANG PREW
MARIA HILF 14 . .
HANS HOLPAIN

[1] Ich verzichte auf alle hieran zu knüpfenden Hypothesen, für die erst die sichere Bestimmung der Persönlichkeit des Wolfgang Breu, die mir bisher nicht geglückt ist, die Unterlage geben kann.

Ein durch Übermalung gedeckter Sprung zieht am rechten Rande der Inschrift hin und zerstört die letzten Ziffern der Jahreszahl, nur der Rest einer 9 scheint noch kenntlich, wodurch wenigstens das Jahrzehnt bestimmt wäre.

Das Format der Tafel, die nur am unteren Rande etwas verkürzt scheint (die durchschnittenen Gewandenden weisen darauf hin) verbietet es, an eine ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem größeren Altarwerke zu denken. Es muß sich von vornherein um ein selbständiges Einzelbild gehandelt haben.

Der Erhaltungszustand des Werkes ist, abgesehen von einigen senkrechten Fugen, ein ausnehmend günstiger.

Über den zeitlichen Ansatz des Gemäldes kann ein Zweifel kaum entstehen. Sicheren Aufschluß geben schon die Typen. Diese Apostel sind später entstanden als die vom Afraaltar und sicherlich früher als die von dem größeren Basler Marientode, der der Frankfurter Zeit angehört. Im einzelnen ist der Anschluß an das vorangegangene deutlicher als der an das nachfolgende. So finden sich manche Ähnlichkeiten mit der Typik des Marientodes vom Afraaltar. Und im besonderen ist die Wiederholung des Apostels, der in Trauer beide Hände an das Gesicht legt, nicht zu übersehen. Auch der Jünglingskopf des Johannes — später verliert er das Jugendliche ganz — zeigt noch die Nähe des Afraaltars.

Sehr erschwert wird der Vergleich mit anderem durch die weit größere Sorgfalt der gewiß in hohem Maße eigenhändigen Arbeit, im Gegensatz zu den breiter und mehr dekorativ behandelten Tafeln der Donaueschinger Passion, anderseits durch den Kontrast in der vorzüglichen Erhaltung des Gemäldes mit der argbeschädigten Marienbasilika.

Die Komposition wird bestimmt durch das Format des liegenden Rechtecks und nimmt dadurch eine von dem anderen Marientode des Afraaltars durchaus verschiedene Gestalt an. Die Apostel werden nicht jederseits zu einer dichtgedrängten Gruppe zusammengeschoben, sondern in Reihen nebeneinander gestellt. Zur Betonung der Mitte genügt für die breite Tafel nicht die eine Hauptfigur der Maria, sondern es wird eine ganze Gruppe deutlich her-

ausgehoben[1]). Die 3 Apostel vornan, die 2 knieenden und der auf der Bettstufe sitzende mit der drollig vorgeschobenen Brille, geben in den hellen Farben ihrer Gewänder den emporweisenden Schräglien der langen Faltenzüge die Basis der Pyramide, die nach oben in der Gruppe Mariens und des Johannes, der ihr die Sterbekerze reicht, gipfelt. Die seitliche Verschiebung der Maria ist als eine nur scheinbare gedacht, als Ergebnis des schrägen Einblicks in den Bildraum. Es ist dies eine ganz allgemeine und immer wiederkehrende Gewohnheit der Holbeinschen Kunstsprache, nur hier in dem ausnahmsweisen Breitformat der Bildtafel besonders deutlich ausgeprägt. Auch die weiter auseinandergezogene Apostelreihe zur Linken, im Gegensatz zu der anscheinend enger zusammengeschobenen rechts, ist nur so zu verstehen, und ebenso das verschobene Dreieck der Mittelgruppe. Man muß sich einige Mühe geben, sich so in das Bild hineinzusehen, wird aber dann erst das rechte Verständnis für die Absichten des Künstlers gewinnen. Und man wird, wenn man hier in dem ausgeprägtesten Beispiel einmal richtig zu sehen gelernt hat, auch leichter die vom Künstler gewollte Blickbahn in allen übrigen, ähnlich disponierten Bildern zu finden vermögen.

Allerdings bleibt Holbein selbst nicht bis zum Ende konsequent. Er hat die Empfindung, daß die Asymmetrie in den Flächenwerten seiner Gruppe des Ausgleiches bedarf und fügt in diesem Sinne die himmlischen Figuren an. Wohl steht die Richtungsachse hier oben senkrecht im Raume zu der angenommenen Mittellinie des Bildes in dem Bett der Maria, aber in der Wirkung sprechen nur die der Fläche nach symmetrisch gesetzten hellen Flecke der 2 Engel, und die der Marienfigur unten entsprechende himmlische Gruppe des Empfanges durch den Sohn.

Die Proportionen der Figuren sind im allgemeinen schwer, die Menschen gedrungen wie in allen Frühwerken Holbeins.

Die Malweise, über die das vorzügliche und wohl erhaltene Werk gute Aufschlüsse gewährt, ist breit und offen. Die Vorzeichnung ist in leichten, grauen Strichen angegeben. An vielen

[1]) Es erinnert dies an die gleiche Art, wie etwa in der Donaueschinger Passion eine Hauptgruppe vorn herausgelöst wird.

Stellen kann man ihre Züge durchschimmern sehen und beobachten, wie sich die endgültige Fassung von diesen ersten Linien entfernt. Eine dünne, braune Untermalung gibt die Modellierung und bleibt an vielen Stellen im Schatten unmittelbar bestehen. Mit kräftiger, heller Farbe werden die Lichter aufgesetzt. Die Haare sind gewöhnlich auf einfarbigem Grunde nur so durch Glanzlichter auf den Locken oder Strähnen angedeutet, in offenbarer Freude an dieser Methode. So ausführlich behandelte, große Lockenperücken kommen sonst kaum vor. Schon in der Donaueschinger Passion ist das gleiche Kunstmittel breiter und weniger peinlich gehandhabt, um später, zumal in der Frankfurter Zeit, nochmals weitere Ausbildung zu erfahren.

Im Inkarnat werden starke Unterscheidungen gemacht mit offenbarer Absicht auf Charakterisierung des Menschen. Paulus hat eine gelbliche, bleiche Gesichtsfarbe, Petrus ein frisches Rosa, der im roten Mantel zur Rechten: braun (die Schatten haben hier keine eigene Farbe, sondern sind mit ebenfalls braunen Tupfen angedeutet), der mit der Brille vorn am Bett: aschgrau. Das Unvermittelte in dem Nebeneinander des Verschiedenen weist auch hier wieder auf den Charakter des Frühwerkes.

Die farbige Haltung ist im ganzen sehr hell, die Farben im einzelnen kräftig und selbständig, ohne tonige Vermittlung. Der ursprüngliche Eindruck des Afraaltars, von dem nur der Marientod einen befriedigenden Erhaltungszustand aufweist, kann von hier aus am besten beurteilt werden. In der Disposition der Farben sind die Helligkeitsakzente von den eigentlichen Farbwerten zu scheiden. Die 3 Apostel vorn, die die Mittelgruppe herauszuheben bestimmt sind, werden in helle Farben gekleidet, Mäntel von lichtem Blau, Blaugrau, Elfenbeingelb (die Farben der Donaueschinger Passion!) und wiederum in hellem Blau die 2 symmetrischen Flecken der schwebenden Engel droben. Rot, Grün, Blau in gewohntem Wechsel und Gegenüberstellung herrschen im übrigen. Gleichwie im Afraaltar, so fehlt es auch hier an eigenen, besonderen Noten, wie sie schon in dem Frühwerke des Weingartener Altars aufgetreten waren.

DIE MARIENBASILIKA.

Augsburg. Gemälde-Galerie Nr. 62—64.

H. 2,33 m. B. 3,37 m.

Bezeichnet auf einer Inschrifttafel an der Außenwand der Kirche: „Maria Major 1499", noch einmal die Jahreszahl 1499 und der Name Hans Holbain auf den zwei Glocken oben im Turm und endlich ein H auf einem der Grabsteine, die den Friedhof rings um die Kirche bezeichnen.

Sandrart erwähnt eine „Historie mit einer Glocken", worunter vielleicht die Marienbasilika zu verstehen ist, deren zusammen hängende Bedeutung er offenbar nicht mehr erkannte.

Die Tafel war für eines der spitzbogigen Wandfelder des Kreuzganges im Augsburger Katharinenkloster bestimmt. Hieraus erklärt sich die besondere Bildform. Zum Verständnis des Inhalts der Darstellung ist es notwendig, auf die Geschichte des Auftrages selbst einzugehen[1]).

Der Beichtvater des Klosters hatte im Jahre 1484 in Rom von Papst Innocenz VII. die besondere Gnade erwirkt, „das die pryorin und ain yegliche fravw oder swester alle die gnad und ablasz der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so man haymsuchen ist die syben hauptkirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymsuchen und anders unnd damit sy der gnad und ablasz tailhaftig werden die den Kirchen geben sind". Bedingung dafür war, daß „ein yegliche insonderheit andechtlich haymsucht drey stet in diesem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet sind oder werden und an yeglicher der drey stet dreyn pater noster und dreyn Aue maria betet"[2]).

Durch diese Gnadenverleihung war das Augsburger Frauenkloster mit den Vorrechten der Hauptstadt der Christenheit selbst ausgezeichnet, und es ist wohl begreiflich, daß die Nonnen den Wunsch hegten, auch äußere Zeichen der besonderen Stellung ihres Stiftes zu besitzen. So erklärt sich die merkwürdige Aufgabe, die

[1]) Ausführliche Angaben hierzu in: Weis-Liebersdorf: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst (1901).

[2]) Aus einem Manuskript auf Pergament im Maximiliansmuseum in Augsburg. Im ganzen abgedruckt bei Woltmann II, 26 und Weis-Liebersdorf, l. c. S. 29.

sie den Künstlern stellten, ihnen Bilder zu malen, die die Orte der Andacht bezeichnen und die 7 Hauptkirchen der Stadt Rom vertreten sollten[1]).

Im Kloster selbst wurden in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts umfangreiche Neubauten vorgenommen, die Burckhardt Engelberg leitete, und sogleich mit Beginn der Bautätigkeit muß auch an Holbein der erste Auftrag ergangen sein.

Ein schwerfälliger Ernst zeichnet die mit mächtigen Figuren gefüllte große Tafel der Marienbasilika aus. Gotisches Stangenwerk zerlegt in zwei senkrechten und einer wagrechten Teilung die Tafel in sechs Felder. In der Mitte oben sieht man die Krönung Mariens durch die heilige Dreieinigkeit. Darunter lagert schwer und ernst die Kirche, nicht im Gedanken an ein Abbild der wirklichen, römischen Basilika gestaltet, sondern nur ein Symbol dessen, was Aufgabe der Darstellung war. Im linken Seitenfeld unten noch einmal eine Mariendarstellung: die Anbetung des Kindes, und gegen über zur Rechten: das Martyrium der heiligen Dorothea, der Namenspatronin der Stifterin, die denn selbst hier auch ihren Platz gefunden[2]).

Es bleiben die seitlichen Dreiecksfelder der oberen Reihe, die aber erhebliche Veränderungen erfahren haben und in ihrem jetzigen Zustand den Charakter des Werkes aufs schwerste beeinträchtigen. Unmöglich lassen sich die drei Engel jeder Seite, die so merkwürdig leicht schweben, so elegant und flüssig gestaltet sind, mit der

[1]) Es sind Stiftungen reicher Insassinnen des Klosters, die sich folgendermaßen verteilen: Holbeins Marienbasilika 1499 von Dorothea Rehlingen um 60 Gulden gestiftet, Burgkmairs Petersbasilika 1501 von Anna Riedler um 45 Gulden und von derselben 1502 dessen Lateransbasilika mit 54 oder 64 Gulden bezahlt. Im gleichen Jahre malte der unbekannte Meister L. F. (Leo Frass?) seine Tafel mit den Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano, die Stifterin war Helena Rebhun, der Preis 60 Gulden. Von den beiden noch fehlenden Bildern berichten die Annalen des Klosters (abgedruckt, mit Gegenüberstellung der zuerst bekannt gewordenen Eignerschen Fälschungen, bei Woltmann II, 27): „Item Veronika Welserin, hat lassen Zwu taffeln machen, die ainen von Heillig Creiz, die andre von Sanct Pauls haben gestandtn: mit allem dingen 187 gulden.“ Holbein malte die Paulusbasilika und Burgkmair die Basilika Santa Croce, die mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet ist.

[2]) Ein kleines Wappen neben ihr ist mit der grünbraunen Farbe des Bodens nur roh zugestrichen.

strengen und altertümlichen Art der Tafel sonst in Einklang bringen. Und hat man erst einmal Verdacht geschöpft und prüft näher, so entdeckt man die Konturen zweier großer Wappen unter diesen Engeln, die sich deutlich noch verfolgen lassen und ursprünglich die Felder in ihrer ganzen Ausdehnung füllten[1]. An dieser Tatsache selbst kann ein Zweifel nicht bestehen, und es bleibt nur die Frage, wann die Änderung vorgenommen wurde, ob schon während der Arbeit oder doch bald nach der ersten Fertigstellung der Tafel und also von Holbein selbst. Beide Möglichkeiten sind abzuweisen, denn man wird in der gesamten Entwicklung Holbeins für diese sehr flüssig erfundenen, räumlich gesehenen, außerordentlich zierlichen Figürchen vergebens eine Stelle suchen. Man muß auf Einzelmotive achten, wie etwa bei dem Engel oberhalb des Joseph die eine Hand von rückwärts zum Vorschein kommt und doch in sicherem Zusammenhang mit dem Körper, obwohl der zugehörige Arm nicht selbst gezeigt ist. So feine und nach allen Richtungen bewegliche Hände hat Holbein nicht gezeichnet. Die Flügel besitzen eine Fülle des Gefieders, eine nervige Schwungkraft, die Holbein niemals kennt. Diese Flügel tragen wirklich, und diese Engel schweben frei im Raum, haften nicht fest an der Fläche. Nicht starr und befangen oder überhastig, sondern ruhig und sicher in der Bewegung. Zierlich und auch in der Empfindung so graziös, daß nicht nur der Gedanke an die besondere Kunstweise des alten Holbein, sondern an eine so altertümliche Kunststufe überhaupt ausgeschlossen erscheint[2]. Auch in dem Materialcharakter der Farbe sind die Engel deutlich von den übrigen Teilen der Tafel unterschieden[3].

[1]) Im Katalog der Galerie findet sich zu Nr. 63 (Geburt Christi) die merkwürdige Notiz: „Im Abschnitt oberhalb drei . . . Engel, deren oberster harfenspielend der Krönung Mariae zugewandt und an die Stelle des vorher hier befindlichen Wappens der Rehlinger gesetzt ist.“ Und ähnlich zu No. 64 (Enthauptung der Dorothea): „Drei Engel, von welchen der oberste an die Stelle eines Wappens getreten ist.“

[2]) Die Art, wie die Engel aus dem Dunkel des Hintergrundes herausgearbeitet sind, findet eine Parallele in Apts Augsburger Kreuzigungsbild. Im Gegensatz dazu findet man bei Holbein stets ein Absetzen in scharfen Konturen.

[3]) Bei dem schlechten Erhaltungszustand der Tafel können solche Schlüsse nur mit aller Vorsicht gezogen werden, doch kann es sich gerade bei den Engeln schwerlich um

Für Holbeins eigene Engel bietet sich in der Gruppe oberhalb des Joseph ein guter Vergleich. Eng und unbequem in der Anordnung, in gewohnter flächiger Entwicklung, stockend in der Bewegung, ängstlich im Ausdruck des Singens, die Gewänder nicht in weitauslaufenden Linien und räumlich erfundenen Faltenmotiven, die man mit der Hand greifen und abtasten kann, sondern in der rein ornamentalen Art, wie sie auf der Grundlage eines linearen Gerüstes gewonnen wird. So auch die Haare nicht als Masse gegeben, sondern nur farbig angedeutet. Es ist kaum nötig, die Kennzeichen zu mehren, den Vergleich der Hände im Einzelnen durchzuführen oder auf die dünnen und spitzigen Flügel hinzuweisen. Es ist ohne weiteres klar, daß das eine und das andere nicht zusammen gehören kann[1]). Und wendet man den Blick wieder vom Einzelnen zurück auf das Ganze, sieht die schwere Art der Teilung, die in der unteren Reihe die gedrückten Quadrate bildet, den würdevollen Ernst der großen Figuren und die breiten, plastisch starken Spruchbänder, so muß man selbst eine andere und tektonisch strengere Füllung der oberen Dreiecksfelder fordern, als sie die leicht und zufällig hingesetzten Engel ergeben. Man verlangt die mächtigen Wappen wieder, die so gut zu dem altertümlich schweren und charaktervollen Ernst der Tafel stimmten.

Eng und knapp sind die Füllungen der Felder in ihre Rahmen eingespannt. Zu der Krönung und der Enthauptung der Dorothea haben sich Vorzeichnungen noch erhalten[2]). Man kann da deut-

Übermalung schon vorhanden gewesener Figuren handeln, da die Farbschicht so dünn ist, daß unter dem Gewand des Engels ganz links ein Muster zum Vorschein kommt, das offenbar noch dem darunter befindlichen Wappen angehört.

[1]) Nur auf eine Schwierigkeit ist hinzuweisen, daß nämlich der Engel ganz links, als Verkündigungsengel, mit den Hirten, die rückwärts an der Mauer der Stallruine stehen, in Beziehung gesetzt ist. Es geht nicht an, diese Hirten ebenfalls zu eliminieren. Ein kleiner Zug, daß nämlich die Spitze des Stabes, den der Linksstehende hält, oberhalb des rahmenden Maßwerkbogens erscheint, entspricht ganz den Gewohnheiten Holbeins selbst, und ein Späterer wäre kaum auf solche Besonderheit verfallen. (Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Professor Voll). Außerdem kehrt die seltsame Kopfbildung des Hirten rechts in genau entsprechender Form in der Geburtszene des Kaisheimer Altars wieder. So wird man nicht umhin können, die Hirten, die auch sonst durchaus unverdächtig sind, anzuerkennen, aber lieber auf den zugehörigen Engel überhaupt zu verzichten haben, als den jetzt vorhandenen für ursprünglich hinzunehmen.

[2]) Verz. Nr. 8. 9.

lich, zumal in der Zeichnung des Martyriums, noch verfolgen, wie alles leichter und beweglicher gewesen. Vor der großen Fläche erst findet Holbein den Stil, den er braucht, nimmt die Richtungen steiler und die Bewegungen härter, ersetzt die zwei schwebenden Engel und den flatternden Schleier durch die schweren Spruchbänder. Drüben in der Geburtsszene dürfen die Engel nicht fehlen[1]), aber sie werden eng der rahmenden Bogenlinie angeschlossen, zusammengedrängt und in der Absicht auf Geschlossenheit der Masse unverkennbar. Auch die Kirche muß sich in ihrem Volumen dem Felde einfügen, in dem sie Platz findet, die Türme dürfen sich nicht frei entwickeln, sondern sie bleiben kurz und stumpf.

Nur mit den Rücksichten flächenhafter Aufteilung rechnet die Komposition. Eine mittlere Vertikale wird zur Hauptlinie des Bildes. Unten folgt ihr der Turm der Kirche, nur so ist die sonderbare Stellung über dem dritten Kompartiment des Seitenschiffes zu erklären. Um den architektonischen Sinn sorgte Holbein sich nicht. Oben ist in der gleichen Mittelvertikale allein das Motiv der Marienkrönung beschlossen. Man begreift es, warum Holbein die ungewöhnlichere Form der Krönung durch die Dreieinigkeit wählte, denn sie gab ihm die Möglichkeit, die Mittellinie zur allein beherrschenden zu machen. Die Seitenfiguren bleiben unbetont und geben nur noch die symmetrische Begleitung.

Die Form der Tafel mit dem starken Ansteigen von den Seiten zur Mitte scheint zu einer streng tektonischen Behandlung aufzufordern. Aber Holbein selbst gab später so ganz andere Lösungen der Aufgabe, daß man ein Recht hat, das starke Zusammenfassen zu weithin sprechender, einheitlicher Wirkung als eine Äußerung bewußten, künstlerischen Wollens anzusehen.

Alle Möglichkeiten räumlichen Daseins sind außer Acht gelassen. In der einen, vordersten Schicht bleiben alle Figuren befangen. Der gleichförmig dunkle (ehemals blaue) Hintergrund wird mit goldenen Sternen ausgesetzt, die nochmals deutlicher den Charakter der zusammenhängenden Grundfläche des Reliefs ins Gefühl bringen. Von Andeutungen der besonderen Örtlichkeit gibt

[1]) Sie stammen, stark verändert zwar, doch noch immer kenntlich, aus Schongauers Stich der Geburt Christi (B. 4).

Holbein nur das unumgänglichste, das Stück einer Mauer, das den Stall bezeichnet, in dem das Christuskind geboren ward. Aber mit räumlichen Möglichkeiten ist auch hier nicht gerechnet, und die zwei Säulen dienen nur der Figur der Maria zum Halt.

Die Köpfe folgen einem idealen Kanon. Von Naturnähe ist nichts zu spüren. Das Streben geht auf das Anmutige und Schöne aber die Typen bleiben ausdruckslos und leer. Es scheint charakteristisch, daß Holbein für die Darstellung der Dreieinigkeit die Form des dreimal wiederholten Christustypus wählt, und auf den gleichen Grundlagen eines allgemeinen Schönheitsideals ist der Marienkopf gebildet. Nicht auf die Wirkung des Einzelnen ist es abgesehen, sondern auf den Zusammenschluß zum starken Eindruck des Ganzen.

Und auch die Farbengebung dient solcher Vereinheitlichung. Was die Tafel einmal farbig bedeutete kann nur noch erschlossen werden, denn der jetzige Eindruck darf nur in sehr bedingtem Sinne für maßgebend gelten. Der ehemals dunkelblaue Grund hat heut einen schmutzig grünschwarzen Ton, und auch die übrigen Farben sind durch Übermalung und natürliche Verderbnis arg geschädigt. Es kommen dazu die einschneidenden Veränderungen in den oberen Seitenfeldern, in denen die Wappen früher sicherlich farbig energischer mitsprachen als die im ganzen flau wirkenden Engel jetzt. Rote und braunrote Töne, zusammengehalten durch den gemeinsamen, dunkelblauen Grund, müssen den Eindruck bestimmt haben. Aus dem Dunkel steigen die Helligkeiten empor, die das tonige Weiß im Mantel Mariens oben in der Mitte beherrscht, von weither den Blick auf sich ziehend.

DIE KLEINE NÜRNBERGER MADONNA.

Nürnberg. German. Museum Nr. 163.

H. 0,46 m. B. 0,32 m.

Auf der Vase in der linken, unteren Ecke: Hans Holbon 1499.

Der Katalog der Gemälde (3. Aufl. 1893) gibt an:

„In den oberen Ecken die Wappen der Augsburger Familien Gossenbrot und Eggenberger, wonach Gregor Gossenbrot († 1502)

und dessen Gemahlin Radegund Eggenberger die Besteller sein müssen."

„Angeblich aus Kaisheim stammend."

Die Engel stehen in Beziehung zu einer Zeichnung in Basel (Verz. No. 21), die, wie Daniel Burckhardt (Jahrb d. preuß. Kunstsamml. XIII. 137. 1892) nachwies, auch für das größere Nürnberger Madonnenbild nochmals Verwendung fand[1]).

Das kleine Bild gibt den Eindruck hoher Befangenheit. Die Formengebung ist außerordentlich schwer. Etwas steinern lastendes haben die Falten der Gewänder, wie die breite Mantelfläche vor den Knieen steil abwärts drängt. Und das stimmt gut zu dem mittelalterlich engen Zueinanderstreben von Mutter und Kind, der Art, wie die Silhouette hoch hinaufgeführt wird, daß nirgends ein Stück offener Raum bleibt, ein Stück freier Luft zum Atemholen. Auch die ungefüge Schwere des Steinthrones gehört mit zu diesem Eindruck.

Flacher Goldgrund ersetzt eine Andeutung des Raumes, und eine Zusammenbeziehung der isolierten Motive bleibt aus, weil es an räumlichem Dasein fehlt.

Der Kopf der Maria hat wenig individuelles Leben, mehr das Kind, das dem des Dorotheenmartyriums in der Marienbasilika gleicht. Und eigenartig wirkt in der altertümlich ernsten Umgebung zumal der bizarre Kopf des Engels zur Linken.

Es scheinen sich hier verschiedene Richtungen zu kreuzen, doch geht es nicht an, etwa zwei Hände zu scheiden. Es handelt sich um gegensätzliche Strömungen innerhalb der Kunst Holbeins selbst.

In der Farbengebung ist das Karminrot des Mantels beherrschend. Es steht auf dem Dunkelblau des Kleides, und beide Farben werden im Bilde weitergeführt. Rot kehrt in den Tupfen wieder, mit denen der goldene Grund ausgesetzt ist.

[1]) Vgl. Anhang Nr. III.

DER VETTEREPITAPH.

Augsburg. Galerie Nr. 61.
H. 1,76 m. B. 2,67 m.

Eine Inschrifttafel gibt die Jahreszahl: „Anno domini MCCCC und LXXXXVIIII jar war daz gemacht"; und auf dem Rahmen die Umschrift: „Anno dm 1496 jar an sant barbara tag starb die gaistlich fraw fronicka feterin der got gnad. — Anno dm 1499 jar an sant edward tag starb die gaistlich fraw cristina feterin der got gnad. — Valburg vöterin MCCCCC."

Die spitzbogige Form der Tafel erklärt sich, wie bei der Marienbasilika, aus der Bestimmung für ein Wandfeld des Kreuzganges im Katharinenkloster, denn dieser diente zugleich als Begräbnisstätte, und an einer der Rückwände, zwischen den Schildbogen des Gewölbes fand darum auch die Gedächtnistafel ihren Platz.

Eine vorzügliche, eigenhändige Vorzeichnung für die Tafel ist in Basel erhalten (U l, 17). Die Ausführung im Gemälde scheint so gut wie ganz Gesellenhänden überlassen geblieben zu sein. Der ausbedungene Preis war ein geringer (26 Gulden).

Durch zwei wagerechte und vier senkrechte Teilungslinien ist die große Fläche in sieben annähernd quadratische Bildfelder zerlegt. Ganz oben findet eine Marienkrönung Platz, in den beiden unteren Reihen sechs Szenen der Passion, merkwürdig in der Anordnung, da nicht nach dem Inhalt, sondern nach formalen Motiven gruppiert wird. Einerseits sind Fragen der Gesamtkomposition hier maßgebend geworden — die Kreuzigung mit ihrer natürlichen, mittleren Vertikalaxe wird in die Mitte genommen — andererseits sind der durchlaufenden Bodenfläche zu Liebe die Szenen, die im Freien spielen, in einer Reihe zusammengenommen, und in der anderen die Szenen im Richthause mit seinem getäfelten Boden. So steht nebeneinander oben die Geißelung, Dornenkrönung und Händewaschung des Pilatus, unten der Ölberg, die Kreuzigung und Kreuztragung.

Die rein zentrale Richtung der einzelnen Kompositionen, der Verzicht auf jegliche Raumdarstellung und der einheitlich blaue Grund charakterisieren das Werk, für dessen Ausführung im einzelnen der Meister nur in sehr bedingtem Maße verantwortlich ge-

macht werden kann, und das für uns seinen Hauptwert darin besitzt, daß es den ersten Hinweis für die zeitliche Einordnung der weit bedeutenderen Passionsreihe in Donaueschingen darbietet.

DIE DONAUESCHINGER PASSION.

Donaueschingen. Fürstliche Gemäldegalerie Nr. 43—54. Jede Tafel H. 0,88 m. B. 0,86 m.

Zum Teil publiziert von Anton Springer: Hans Holbeins Passionsbilder in der Galerie des Fürsten Carl Egon von Fürstenberg (Nürnberg. Soldan).

Auf dem Sargophag des Auferstehungsbildes ein doppeltes H. Keine Jahreszahl.

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung und Bestimmung der Tafeln geht man am besten von der Tatsache des Farbenwechsels in der Mitte der Reihe aus, daß nämlich die ersten 6 Tafeln ein bläuliches Stahlgrau, die letzten 6 ein bräunliches Elfenbeinfarben als Hauptton haben.

Man findet eine zureichende Erklärung hierfür nur, wenn man annimmt, daß es sich um Außen- und Innenseiten von Altarflügeln handelte. Es entfallen demnach auf jeden Flügel 3 gleichgroße Tafeln, die sich nur übereinander geordnet zu einem Ganzen verbunden denken lassen. So wird man darauf geführt, einen verhältnismäßig schmalen und hohen Altarschrein zu ergänzen. Die Anordnung der Tafeln ist im einzelnen am besten so zu denken, daß immer zwei aufeinanderfolgende Szenen sich seitlich gegenüberstanden. Für die perspektivische Verschiebung der Bodenmusterlinien ist nur auf diese Weise ein plausibles Verhältnis zu erfinden. Demnach enthielt die Außenseite des linken Flügels den Ölberg, die Vorführung vor Kaiphas und die Dornenkrönung, der rechte Flügel gegenüber den Judaskuß, die Geißelung und den Ecce homo. Innen zur Linken die Händewaschung des Pilatus, die Kreuzanheftung und Grablegung, rechts die Kreuztragung, Kreuzabnahme und Auferstehung.

Im Schrein ist mit Wahrscheinlichkeit eine Kreuzigungsgruppe zu ergänzen.

Die Kompositionen der Gemälde haben sich auch in einer Folge von Feder-Tusch-Zeichnungen des Basler Kabinetts erhalten (Verz. No. 243—253. Die Auferstehung fehlt hier), doch handelt es sich nur um schwache Nachzeichnungen aus Holbeins Werkstatt.

An eine Datierung der Folge wurde bisher noch kaum ernstlich gedacht. Springer nahm das Jahr 1503 an, im wesentlichen auf Grund einer keineswegs überzeugenden Ähnlichkeit des Knaben im Ecce-homo-bilde mit dem kleinen Ambrosius auf der Paulusbasilika von 1504. Er fühlte wohl selbst das unbefriedigende seines Zeitansatzes, wenn er Holbein, wie „fast allen Künstlern der damaligen Zeit" eine „Entwicklung in gerader Linie" absprechen zu müssen glaubte. — Stoedtner schließt sich Springers Datierung an, glaubt aber Holbein die Verantwortung für die ganze Folge nehmen zu können, indem er sie für Werkstattarbeit erklärt. — Woltmann bespricht die Donaueschinger Passion im Anschluß an die in Frankfurt. Janitschek meint, sie gehöre dem Stile nach zum Kaisheimer Altar.

Der erste sichere Anhalt für den zeitlichen Ansatz der Folge ergibt sich aus der weitgehenden Übereinstimmung der Ölbergdarstellung hier mit der des Vetterepitaphs.

Die Gruppe der zwei schlafenden Jünger zur Linken ist beide Male vollkommen identisch, die Figur Christi ebenfalls sehr ähnlich, und nur die Seiten vertauscht, selbst bis in die Bildung der Einzelform, der Felsen, des Kelches, des Schwertgriffes in der Hand des Petrus erstreckt sich die Übereinstimmung. Es handelt sich sicherlich nicht um zufällige Wiederholungen, sondern um zwei einander zeitlich nahe stehende Bearbeitungen des gleichen Themas. Wir werden in der Folgezeit Ölbergdarstellungen kennen lernen, die sich rasch von dieser ersten Fassung entfernen. Dieser Hinweis auf einen zeitlichen Ansatz um das Jahr 1499 findet seine volle Bestätigung in der allgemeinen, stilistischen Haltung der Donaueschinger Folge.

Die Bildform selbst kann als ein erstes Symptom genommen werden, das niedere und gedrückt wirkende Quadrat, das Holbein

wählt[1]) und das die gleiche Gesinnung verrät wie die Aufteilung des Vetterepitaphs oder die Abmessung der niederen Flächen der unteren Reihe der Marienbasilika. Und die schwere Belastung der Fläche mit den körperhaft, stark plastischen Figuren entspricht wiederum ganz der Art der Marienbasilika.

Auch die unräumliche Anlage und der gleichförmig dunkelblaue Grund ist allen Werken dieser Zeit gemeinsam. Das Stück einer Mauer, die Säule der Geißelung, der Thron, auf dem Pilatus oder Kaiphas sitzt, geben die einzigen Andeutungen der Örtlichkeit, und wie im Vetterepitaph wird die schmale Bodenfläche mit einem Fliesenmuster oder ein paar großen Grasbüscheln als „drinnen" oder als „draußen" charakterisiert. Und ist einmal die Miteinbeziehung einer zweiten Szene im Hintergrunde durch das Thema notwendig gefordert, wie in der Darstellung des Ölberges, wo man die Häscher in der Ferne schon sehen soll, so geht Holbein wieder nicht anders vor als der Reliefplastiker im gleichen Falle, schließt seinen Vordergrund durch entsprechende Anordnung der Bodenlinien rasch ab und modelliert die in der Entfernung gedachte Figurengruppe in kleinerem Maßstab zwar, aber in gleicher Höhe dem einheitlichen Grunde auf. Es fehlt jede Raumtiefe und damit auch das Mittel, die Gruppen nach der Tiefe zu verschränken. Darum löst Holbein eine vordere Figurenschicht heraus, die immer alles Wesentliche schon enthält, und die sich reinlich abtrennen läßt von dem, was nur zwischen hinein geschoben ist zum Zwecke der dichten Besetzung der Fläche. An seelischem Gehalt, an Ausdeutung des innerlichen Wesens eines Vorgangs findet man wenig, aber die äußere Deutlichkeit des Geschehens spricht stark und weithin. Streng zentrale Anordnung ist das Hauptmittel der Darstellung. Die Figur Christi wird in die Mittelaxe der vordersten Bildzone eingestellt, und gerade in der Einfachheit der rein reliefmäßigen Schichtung erzielt Holbein zuweilen eine merkwürdig eindrückliche Wirkung. So in dem Augenblick vor der Anheftung an das Kreuz, wo Christus erbarmungswürdig dasitzt, und doch in der Art, wie er von jeder

[1]) Aus der Form des Altars, wie wir ihn zu rekonstruieren versuchten, geht hervor, daß diese Bildform nicht schon in den Bedingungen der Aufgabe gegeben war.

Überschneidung frei bleibt vortrefflich herausgearbeitet ist und das Ganze beherrscht[1]).

Naturfern sind die Typen und die Mannigfaltigkeit des Häßlichen in den Köpfen der Häscher ist nur eine scheinbare. Denn es sind nicht gesehene Menschen, sondern erdachte Zerrbilder. Aus einem geringen Formenvorrat werden die immer ähnlichen Einzelteile gewählt, die niedere Stirn, die breite oder stark gebogene Nase, die eingefallenen oder aufgedunsenen Wangen, die schmalen Augenlider, der verzerrte oder wüst aufgerissene Mund. Alle Gegensätze dessen, was für edel gilt, werden gehäuft und zusammengefügt, und der Christustypus, der den unmittelbaren Anschluß an den der Dreieinigkeit von der Marienbasilika erkennen läßt, bedeutet nur den Gegenpol der typischen Schönheit. Die hohe Stirn, der schmale Mund mit den eingezogenen Winkeln, die rundlichen Wangen, der kurze, am Kinn in zwei kleine Spitzen auslaufende Bart, der schmale Scheitel und das lange, schlichte Haar, all das wiederholt sich Zug um Zug, und der Ausdruck ist nicht in den Formen selbst gesucht, sondern in dem Kontrast gegen das Niedere und Häßliche und in der Einstellung des Kopfes, die die reine Vertikale sucht, um das Unbewegte, Stille des Einen mitten in all dem lauten Toben eindrücklich zu machen.

Die farbige Anlage der Bilder verdient in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung. Zunächst ist, wenn die im Eingang versuchte Rekonstruktion des Altarwerks das richtige trifft, die auffällige Tatsache, daß nicht nur die Außenseiten, sondern ebenso die Innen-

[1]) Über die Beziehungen der Christusfigur zu einer Zeichnung, die mit Schongauer in Verbindung zu bringen ist, vgl. Anhang Nr. II.

Die Christusfigur der Geißelung ist möglicherweise eine Erinnerung an den Sebastian des Hausbuchmeisters (Lehrs Nr. 43). Allerdings wäre das Motiv frei umgewertet, aus ruhigem Stehen heftige Bewegung geworden.

Es kann bei dieser Gelegenheit auf die merkwürdige Hypothese verwiesen werden, die Fr. Lippmann in der Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin am 26. 1. 1894 vortrug, daß der Hausbuchmeister mit Holbein identisch sei. Ein erster Zweifel ward ausgesprochen in der Kunstchronik V, Nr. 20, 1894, dann von Singer im Repertor. XVII, 165 (Besprechung von Lippmanns Handbuch des Kupferstichs, in das die Hypothese ebenfalls Aufnahme fand) und Friedlaender Repertor. XVII, 270. 1894.

Lippmanns Annahme, die berechtigterweise von vornherein wenig Anklang fand, braucht heute kaum mehr im einzelnen widerlegt zu werden.

seiten der Flügel als Grisaillen behandelt sind, hervorzuheben. Was in den vielen Fällen, wo es sich um die oft sehr nachlässig behandelten Außenseiten der Altarflügel handelt, nur einen allgemeinen Brauch bedeutet, scheint hier die Äußerung eines besonderen, künstlerischen Wollens. Und die eigentliche Art der Holbeinschen Grisaillen spricht ebenfalls für das sichere Abzielen auf eine bestimmte Art der Wirkung.

Holbein geht nicht von der Voraussetzung eigentlicher Farblosigkeit aus, sondern verzichtet nur für die Gewänder auf die gewohnte Lokalfarbe, legt sie alle blaugrau an oder alle elfenbeingelb, und er findet so ein wahrhaft radikales Mittel farbiger Vereinheitlichung. Alles übrige bleibt farbig, aber daß es nicht viel ist, begreift man bei Holbeins Art der vollen Besetzung der Fläche mit den dicht gedrängten Figurengruppen. Und die Macht der Lokalfarbe ist auch hier gebrochen. Man muß ins einzelne gehen, muß bemerkt haben, wie die grauen Haare der alten Männer mit rein blauen Lichtern gehöht sind, um zu begreifen, wie bewußt der Künstler der einen Wirkung nachgeht, wie sicher er das Ganze dem einen, bestimmenden Hauptton unterordnet. Nur die Gesichter bleiben isoliert in ihrer unveränderten Hautfarbe, und das altertümlich Starre der Bilder ist nicht zuletzt in diesem ungelösten Widerspruch begründet.

II. Teil.

DIE ANFÄNGE UND DIE ERSTEN AUGSBURGER JAHRE.

Die spärlichen Daten der äußeren Lebensgeschichte Holbeins geben keinen Aufschluß über die Erlebnisse, die den Künstler treffen. Die Werke allein müssen für ihren Schöpfer zeugen, in ihrer Gesamtheit die Eigenart des schaffenden Geistes, in ihrer Folge und ihrem Zusammenhang das Reifen und Wachsen der Persönlichkeit offenbaren.

Doch nicht allein und auf sich gestellt wird das Phänomen des einen Künstlers begreifbar, sondern erst im Verhalten zu den Mitstrebenden, in seiner Stellung zu den Problemen der Zeit offenbaren sich Bedeutung und individuelle Sonderart.

Holbein ist ein Schwabe, und seine Jugend fällt in die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts, das für die Kunst eine Zeit des Suchens und des Entdeckens gewesen.

Eins und das andere, die Sonderart des Stammes und die allgemeine Stimmung der Zeit lenken die Schicksale der Persönlichkeit, die im Besitze nur ihr eigener Wünsche und Möglichkeiten sich immer von neuem mit einer rasch veränderten Umgebung auseinanderzusetzen hat.

Von Stufe zu Stufe ist der wechselnden Eindrücke zu gedenken, und allem voran ist zu zeigen, was Holbein als künstlerisches Erbteil überkommen, was der heimatliche Boden an erworbenen Kräften dem werdenden Meister mit auf den Weg zu geben vermochte.

Soll die künstlerische Tat des XV. Jahrhunderts bezeichnet werden, so ist die Lösung aus dem strengen Stilzwang mittelalterlicher Flächenkunst an erster Stelle zu nennen. Das Wiedereintreten des Raumproblems in den Gesichtskreis des Malers bedeutet den entscheidenden Schritt aus altertümlicher Gebundenheit in die Freiheit einer neuen Zeit.

Doch es ist nicht das eine allein. Nicht nur der Raum wird erobert, sondern zugleich der ganze Umkreis einer neuentdeckten Wirklichkeit durchmessen. Freier wird die Anordnung, manigfaltiger die Typen, der flache Goldgrund weicht landschaftlicher Ferne, und auch die Farbe hört auf, ein Flächenwert und ornamentale Abstraktion zu sein.

Überall sucht man den Anschluß an die Wirklichkeit in ihrem weiten Umfang. Auf oberdeutschem Boden sind es die Franken, die damals weit voranstehen in der Erschließung des Neuen. Ein fester Wirklichkeitssinn gibt hier der Kunst den Vorrang des Zeitgemäßen, während im benachbarten Schwabenlande ein Hang zum Idealen und zum Verallgemeinern immer wieder auf die Tradition einer vergangenen Zeit zurückweist. Die typischen Gegensätze, die die Entwicklung des XV. Jahrhunderts an mehreren Stellen zugleich zeitigt, prägen sich hier deutlicher als irgendwo sonst aus, und nur im Zusammenhang mit dieser allgemeinen Richtung des schwäbischen Geistes darf man Holbeins Kunst begreifen. Der Mangel jedes tieferen Verständnisses für die Forderungen des Raumes, die altertümlich einfache Art seiner Komposition sind nicht sowohl als freie Äußerungen eines persönlichen Wollens als vielmehr im Sinne einer ererbten und schwer zu verleugnenden Tradition zu beurteilen.

Holbeins Entwickelung führt weit hinaus über die Zeit, die in Schongauer einen Künstler schwäbischen Stammes als führenden Meister im Gebiete oberdeutscher Kunst erkannte. Dürer trat Schongauers Erbe an, gewann auf dem fruchtbaren Boden fränkischer Kunst rasch weiten Vorsprung. In ihm erst war der Wettstreit der einen und der anderen Art endgültig entschieden. Nürnberg wird

zur führenden Stadt, und das Schwabenland versinkt, wo es sich nicht rasch entschließt, die lange und zäh festgehaltene Sonderart preiszugeben, in provinzielle Abgeschiedenheit. Zeitblom gibt den Typus des Schwäbischen in seiner letzten, reinen Ausprägung. Er stellt den spezifisch unmodernen Geist dar, Zeit seines Lebens befangen in den Fesseln der alten Kunst des Stammes, edel, gemessen, aber immer mit der besonderen Note des Veralteten. Holbein steht ihm in vielem noch nahe. Aber er ist jünger und der Sohn einer anderen Umgebung. Er versucht, sich zu befreien aus der überkommenen Art, und die besondere Anlage seiner Kunst, die ihn auf das Porträt hinweist, erschließt ihm seinen Weg zur Wirklichkeit.

Auf Holbein folgt Burgkmair[1]), wieder in nur kurzem Abstand der Zeit. Aber die Grenzen der Stammescharaktere beginnen nun zu schwinden, und Italien dehnt seinen Einfluß nach Norden. So steht schon Burgkmair neben Holbein gleich dem Künstler einer anderen Generation.

Gerade aus diesem schroffen Gegensatz der beiden rasch aufeinanderfolgenden und lange Zeit miteinander tätigen Augsburger Maler muß man auf die verschiedenen Quellgebiete rückwärts schließen, denen ihre Kunst entstammte. Burgkmair war früh in Italien, und auch Dürers Kunst muß von Einfluß auf seine Entwicklung gewesen sein. Holbein kann nur um wenige Jahre älter gewesen sein, aber die Wurzeln seiner Kunst liegen fest im heimatlichen Boden und tief in der altertümlichen Art des schwäbischen Stammes.

[1] Vgl. Alfred Schmid: Forschungen über Hans Burgkmair, München 1888.

Keine Überlieferung nennt den Meister, bei dem zuerst Holbein das Handwerk erlernte, und vergebens sucht man die Werke der vorangegangenen Zeit, an die Holbeins Kunst in ihren Anfängen sich angliedern ließe. So unverkennbar die schwäbische Eigenart ist, so stark ausgeprägt sind doch auch die individuellen Züge der Holbeinschen Kunst schon in dem frühesten und in vielem noch jugendlich unreifen Werke. So viel des Unvergleichbaren bleibt, daß kein Name unter denen der älteren Meister die befriedigende Lösung der Frage nach der Entstehung dieser Kunst zu geben vermag.

Sicherlich trägt einen Teil der Schuld unsere lückenhafte Überlieferung. Denn gerade an der Stelle, an der am ehesten ein Aufschluß zu erwarten wäre, fehlt uns fast jegliche Kenntnis. Wir haben kaum einen Einblick in die Art der nächsten Umgebung, der Heimatstadt selbst, in der Holbein erwuchs.

Nachrichten bezeugen, daß Augsburg eine langjährige, künstlerische Tradition besaß, aber die geschlossene Folge gesicherter Werke, die das Werden selbst zu veranschaulichen vermöchte, fehlt uns ganz. Nur wenige Tafelbilder kommen in Betracht, und allzu lückenhaft bleibt auch, was an Wand- und Buchmalereien des XV. Jahrhunderts auf uns gekommen ist.

Mit einiger Gewißheit läßt sich eine Kenntnis niederländischer Kunst erschließen. Man erfährt, daß schon im Jahre 1455 in S. Ulrich und Afra zu Augsburg eine flandrische Altartafel aufgestellt ward, und unter dem wenigen, was an Gemälden des XV. Jahrhunderts in Augsburg erhalten blieb, stehen voran zwei Tafeln der Ulrichlegende in der Schneckenkapelle der Ulrichkirche, die so viel von niederländischem Charakter tragen, daß man sich nur schwer entschließt, sie einem augsburgischen Meister zu geben.[1]

Diesen Bildern gegenüber stehen die zwei großen Tafeln des Maximiliansmuseums in Augsburg[2] mit der Geburt Christi und

[1] Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen XI, 7—10. (1903).
[2] Die eine neuerdings restauriert und in die Pfarrei von St. Moritz übertragen.

der Anbetung der Könige. Um 1475 mögen sie entstanden sein, und ein hochbedeutender Meister hat sie geschaffen. Das Interesse am Körperhaften, die Art, wie ein Schlagschatten gelegt ist, und ein scharfes Licht der Modellierung dienstbar gemacht, weist dem Künstler seinen Platz in einer frühen Generation, und die scharfgeschnittenen Charakterköpfe lassen seinen persönlichen Stil erkennen.

Aber diese zwei Bilder, denen sich kein anderes noch anreihen ließ, sagen zu wenig von der Art ihres Meisters, als daß in ihm etwa Holbeins erster Augsburgischer Lehrer vermutet werden dürfte.

Besser läßt sich der Hinweis verfolgen, der in den zwei Ulrichtafeln gegeben ist. Denn niederländische Einflüsse müssen im Werden der Holbeinschen Kunst mitgesprochen haben.

Wohl ist es schwer, in seiner so stark persönlichen Kunstsprache selbst den Einfluß fremder Art zu erweisen, aber es lassen sich Einzelzüge aufzeigen, die eine Kenntnis niederländischer Kunstwerke unzweideutig dartun.

Im Weingartener Altar stammt das Fräulein mit den Tauben in der Darbringung im Tempel von Rogers Dreikönigsaltar, der damals in Köln stand. Man hat in der Beurteilung dieser häufig vorkommenden Figur, die fast zum Gemeingut geworden, alle Vorsicht walten zu lassen, doch ist die Beziehung hier eine so nahe, daß man gern an eine unmittelbare Kenntnis des Vorbildes glauben möchte. Zudem scheint an anderer Stelle in der gleichartigen Entlehnung einer einzelnen Figur aus einem niederländischen Kunstwerk eine Bestätigung gegeben.

In der Gefangennahme der Donaueschinger Passion ist der Häscher, der von links her kommt und den Rock Christi vorn packt, aus der Darstellung des gleichen Themas, die in München unter dem Namen des Dirk Bouts[1]) bewahrt wird, Zug um Zug entnommen.

Hat Holbein Rogers Dreikönigsaltar selbst gesehen, so ist er

[1]) Von Voll neuerdings vermutungsweise dem Ouwater zugeschrieben. Die Übereinstimmung der Holbeinschen Figur bemerkte schon Heiland (Dirk Bouts Straßburg 1902. S. 84).

mit Sicherheit wenigstens in Köln gewesen[1]), und noch ein anderes vermag den Aufenthalt in niederrheinischen Gegenden wahrscheinlich zu machen[2]). Denn daß die Kompositionen des Weingartener Altars in einer Kupferstichfolge Israhel van Meckenems wiederkehren[3]), läßt auf frühe Beziehungen Holbeins zu dem vielgewandten Bocholter Goldschmied schließen. Ist es schwer, zu glauben, daß Holbein schon in jungen Jahren so weithin berühmt gewesen, daß in der Fremde seine Kompositionen bekannt waren und begehrenswert erschienen, so wird man wieder eher zu der Annahme greifen dürfen, daß Holbein selbst auf der Wanderschaft in der niederrheinischen Heimat des Stechers gewesen und dort Beziehungen zu ihm anknüpfte, die damals schon oder später dazu führten, daß er ihm Entwürfe für ein Marienleben lieferte, die er selbst den Kompositionen seines ersten Altarwerkes zugrunde legte.

Die niederländischen Kunstwerke, deren Einfluß sich solchermaßen in des Künstlers eigenem Schaffen spiegelt, besaßen zu der Zeit, als Holbein auf der Wanderschaft war, bereits ein beträchtliches Alter, und der Künstler, der vor ihnen jetzt noch bewundernd stand, erscheint als ein Nachzügler, denn schon ein Menschenalter zuvor hatten andere, und zumal fränkische Künstler, aufgenommen und verarbeitet, was hier zu lernen war. Unzeitgemäß ist Holbeins Weg, und bezeichnend, wie anders er, der Schwabe der späten Generation, die alten Bilder sieht, daß er nichts anderes aus ihnen herübernimmt als losgelöste Einzelfiguren, nicht sein Auge auf das einstellen will, was selbst ein Herlen gesehen, und was den Pleydenwurff und Wolgemut als das Wesentliche erschienen war.

Man mag die Auferstehungsbilder des Hofer[4]) und des Landauer Altars[5]) neben Holbeins Donaueschinger Tafel halten, um den Gegensatz zu empfinden.

[1]) Auch das Altarwerk, dem die Münchner Gefangennahme Christi angehorte, scheint sich in Köln befunden zu haben. (Vgl. Heiland.)

[2]) Auch die Zwerggalerie außen am Chor der Kirche der Marienbasilika weist vielleicht auf rheinische Eindrücke.

[3]) Vgl. Anhang No. 1.

[4]) München. No. 229.

[5]) Augsburg. No. 131.

Die zwei fränkischen Tafeln gehören zu einer größeren Familie gleichartiger Darstellungen, an deren Spitze das Nürnberger Bild des Dirk Bouts[1] (oder Ouwater) zu stehen scheint, das Gegenstück der Münchener Darstellung der Gefangennahme Christi, ein Werk also, das auch Holbein mit Sicherheit kannte.

Holbein denkt in seiner Wiedergabe der Auferstehung nicht an Darstellung des Raumes. Er arbeitet nur mit Figuren und füllt die Fläche ganz mit den schweren Körpern. Nichts von der besonderen Örtlichkeit gibt er. Allein der Sarkophag ist da, der unentbehrlich ist zur Deutung des Geschehens.

Die Franken schildern den Frieden des Grabes, die Ruhe des Schlafes nach all den grauenvollen Qualen, den versöhnenden Schluß eines erschütternden Dramas. Die Wächter am Boden und eben nur ein staunendes Erwachen. Weithin dehnt sich die Landschaft, die zum eigentlichen Hauptmotiv erhoben wird und zum Träger des reichen Stimmungsgehaltes des Bildes. Wer Wolgemut einen trockenen Handwerksmann schilt, wie das heut beinahe Brauch geworden, der möge den tiefernsten Christuskopf der Münchener Auferstehung sehen und die wundervoll friedliche Landschaft mit dem Ausblick zwischen felsigen Höhen auf den im ersten Frührot strahlenden Himmel. Wie hier das Licht, das dem schwäbischen Maler nichts ist als das Mittel körperlicher Rundung, selbst zum Problem wird, so muß man die vollendete Darstellung des stofflichen bewundern, wieder im Gegensatz zum Schwaben, der sich mit der Wiedergabe der körperlichen Form begnügt. Man nehme das Augsburger Bild hinzu, die weite Landschaft mit der mauerumgebenen Stadt und der hochragenden Burg, beachte vorn die funkelnde Rüstung und die scharfe, eiserne Axt, den kristallenen Kreuzesstab Christi und die reichgezierte Armbrust, Dinge, die nur in den besten Werken des Dirk Bouts ein Gegenstück finden. Bei Holbein sucht man ähnliches vergebens. Aus seinen Armbrustdarstellungen vom Sebastiansaltar kann man wohl mit aller Genauigkeit jede Einzelheit der Konstruktion ablesen, aber um den äußeren Schmuck der Waffe kümmert er sich so wenig wie um den besonderen Metallcharakter der Prunkgefäße auf einer An-

[1]) Eine ausführliche Zusammenstellung gibt Heiland a. a. O.

betung der Könige, verzichtet sogar in der Donaueschinger Passion gern auf alle natürliche Färbung, nimmt Waffen und Panzer und die Stoffe der Kleider in unterschiedloser Allgemeinheit zusammen.

Holbeins Kunst hat nicht die Selbstlosigkeit stillen Anschauens und Sichversenkens, geht nicht den intimen Reizen der Oberfläche nach. Holbein will nicht den Raum und die Wirklichkeit der Dinge in ihrem vollen Umfang. Sein Thema ist immer der Mensch. Holbein ist Dramatiker. Die Ruhe episch breiter Ausführlichkeit liegt ihm fern.

Es ist spezifisch schwäbische Eigenart, die sich in dem allen ausspricht, und daß innerhalb der ersten Schaffensperiode des Meisters immer reiner diese Charakterzüge heraustreten, deutet noch einmal darauf hin, daß am Eingang die Eindrücke der Fremde stehen, die Holbein auf der Wanderschaft empfangen.

Bald nach der Rückkehr wohl und noch in jungen Jahren schuf Holbein den Weingartener Altar. Die Formensprache ist unausgeglichen und unreif, aber den eigenen Weg sah der Künstler schon deutlich vor sich. Es gibt nichts, mit dem man die eindringliche Sprache seiner Köpfe zu vergleichen vermöchte. Erstaunlich ist die Ausdrucksfähigkeit und der Reichtum der Typen. Doppelt erstaunlich, wenn man erfaßt hat, wie wenig sicher im Porträtcharakter die Köpfe noch sind.

Der Wille geht wohl auf das Individuelle, aber die ererbten Gewohnheiten des Typischen sind noch allzu stark. Ein Kopf steht nicht als ein individueller vor dem inneren Auge des Künstlers, sondern in seinem typischen Formenzusammenhang, und in jeder neuen Einstellung müssen ihm von neuem die charakteristischen Formen aufgezwungen werden. Es ist der stärkste Gegensatz zu der sicheren Kunst in den Proträtköpfen der Anbetung der Könige im Augsburger Maximiliansmuseum. Dort fest gezeichnete, scharf umrissene Individuen, aber unbeweglich, starr, hier etwas schwimmendes, ineinander übergehendes, unfest im einzelnen, aber stark gerade im wandlungsfähigen und im Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Art der Modellierung, der weich vertreibende Vortrag, der auf die überstarken Gegensätze von Licht und Schatten verzichtet, bildet die Grundlage der Typenbildung des Weingartener Altars und gibt zugleich der Farbe den Schmelz und tiefen Schimmer, der für einen geschlossenen und zusammenhängenden Teil des Bildes fast bis zum Eindruck des Tonigen sich steigern kann.

Die Folgezeit scheint mit dem Festerwerden der Formen zunächst eine Ernüchterung zu bringen. Doch das Gebiet des Farbigen bleibt — gleichwie das Interesse am menschlichen Kopf — über allen Wandel der Entwicklung Holbeins eigenstes Reich, und schon in seinem ersten Werk ist in den Grundzügen alles spätere beschlossen. Ein Programm ist aufgestellt, das die kommende Entwicklung reich ausgestalten sollte: in sparsamen Stufen aus dem Dunkel der Tiefe emporzusteigen zu Farbe und Licht. Das macht

das Tonige in Holbeins Bildern, daß er nicht wahllos die hellen Farben aufreiht, sondern wenige Töne zu tiefem Einklang bindet, und das ist sein Helldunkel, daß er nicht in prallem Licht die Formen scharf und hart hervortreibt, sondern aus dem Dämmer des Schattens weich sich die Lichter lösen macht.

Es bleibt immer merkwürdig, wie reiche Wirkung Holbein erzielt, denn im Auftrag stehen die großen Farbenflächen noch unvermittelt nebeneinander. Aus Teilen wird das Ganze zusammengesetzt. So entsteht die farbige Anlage, und so die Komposition der Tafeln. Man kann oft noch deutlich verfolgen, was zuerst entstand, und in welcher Folge das übrige hinzukam. Nur so vermag man auch zu begreifen, wie Holbein so leicht Teile aus fremdem Zusammenhang herübernehmen und verarbeiten kann.

Zuerst ist die Hauptfigur da. Ihr gebührt nach Möglichkeit die Mitte im Bilde. Die Nebenfiguren werden von den Seiten her zu ihr hin gerichtet. Der Blick bezeichnet die Teilnahme, und der Ausdruck des Kopfes ersetzt durch ein inneres Leben, was an Darstellung äußerer Bewegung gespart ist. Charakteristische Unklarheiten sind hieraus zu erklären. Man weiß nicht, welches der beiden Ehepaare im Tempelgang die Eltern Mariens darstellt. Es wird nicht gesagt, sondern muß aus Begleitumständen erschlossen werden.

Der Weingartener Altar ist ein Jugendwerk, aber in jeder Hinsicht schon charakteristisch für die besondere Art seines Meisters.

Was an deutlichen Zeichen der Entwicklung in der nächsten Folgezeit sich ermitteln läßt, zeigt, wie Holbein daran arbeitet, die Unebenheiten eines jugendlich unreifen Stiles zu glätten, und die Mittel seiner Kunst zu festigen. Ein Ausgleich wird gesucht. Waren im ersten Werke an vielen Stellen die Kräfte des Künstlers unzureichend, die gestellte Aufgabe zu erfüllen, so wird nun das Thema einfacher formuliert und damit zugleich der Ausdruck ein reiferer.

Der Afraaltar mag neben dem aus Kloster Weingarten in manchem wie ein Rückschreiten erscheinen. Sicher ist, daß viel von der persönlichen Eigenart des ersten Werkes verloren ward. Aber ein Blick allein auf die Hände früher und jetzt lehrt, daß der Künstler einen guten Schritt nach vorwärts getan hat. Die Malweise ist

fester geworden, die Farben dabei härter und stumpfer, und die Köpfe gleichgültiger, typischer. Alles ist korrekter, aber zugleich auch lebloser. Holbein scheint noch einmal zum Schüler geworden. Er muß nun langsam erlernen, was er im kühnen Wurf des ersten Werkes vernachlässigen zu dürfen meinte. Nicht umsonst denkt man bei den Typen des Afraaltars an andere schwäbische Meister. Holbein rückt näher heran an die heimatliche Überlieferung.

Der Ausdruckskopf der sterbenden Maria weist noch zurück in die vergangene Zeit, aber man sucht vergebens etwas, was an das starke innere Leben der Menschen des Weingartener Altars zu erinnern vermöchte. Äußere Bewegung tritt dafür ein, das Spiel der Gesten und das eilende Kommen und Sichneigen.

Das Prinzip der Komposition bleibt das alte, die Mittelfigur, um die in Gruppen die anderen sich ordnen.

Auch an Raumeindruck ist nichts gewonnen, obwohl mit Sorgfalt und Mühe am Bau gearbeitet ist.

Der große Marientod im Breitformat schließt sich unmittelbar dem Afraaltar an, sicherer in der persönlichen Eigenart und doch noch deutlich der gleichen, frühen Stilstufe zugehörend.

Es sind Werke des Übergangs. Etwas unentschlossenes haftet ihnen an, und die Folgezeit erst findet die volle Entschiedenheit. Raumloser sind niemals Bilder erfunden worden als Holbeins Marienbasilika und Vetterepitaph, die Donaueschinger Passion und die kleine Nürnberger Madonna. Ein gleichförmig dunkler Grund gibt die feste Rückwand, von der in kräftiger Rundung die Figuren nach vorn modelliert werden. Auf alles Beiwerk ist verzichtet. Stark und heftig sind die Bewegungen der Menschen. Weithin deutlich sollen die Kompositionen wirken. Die Köpfe bleiben stumm oder sprechen überlaut, nicht durch feine Bewegung des Ausdrucks, sondern durch starke Verzerrung der Züge.

Den Meister des Weingartener Altars vermag man nur schwer noch in diesen Gemälden zu erkennen. Keine der vielen Verheißungen des ersten Werkes scheint sich zu erfüllen. Etwas Formelhaftes ist an die Stelle des reichen, individuellen Lebens getreten. Aber innerhalb des Schemas hat Holbein nun die volle Herrschaft über die Mittel gewonnen, die er braucht. Er hat die

Stimmungskraft der einen Vertikalen im Gewirr der vielfachen Richtungen erkannt, und erstaunlich gut weiß er, die ruhige Figur Christi inmitten der lauten Passionsdarstellungen zur Herrschaft zu bringen.

Man kann Holbeins Bilder aus dieser Zeit als gemalte Reliefs bezeichnen, denn die Darstellungsmittel sind keine anderen als die des Plastikers. Bewegung wird nur im Sinne der einen Bildebene selbst gegeben. Der ruhende Fluß der Linie im Weingartener Altar, schon im Afrabilde und dem eilend herantretenden Johannes des Marientodes zum Leben erwacht, wird nun zur weit ausladenden Schwingung. Die Maria der Anbetung mit den mächtigen Kurven des Gewandes, das Bild der Geißelung mit dem starken Schwung der Zuschlagenden geben die Beispiele. Der Versuch einer Verkürzung in dem wilden Gesellen, der das Haar Christi packt, bleibt daneben stumm. Um das Stehen der Figuren kümmert Holbein sich wenig. Es ist ein Gleiten am Boden. Die Figuren, die an der Rückfläche so festen Halt finden, können der Standfläche entraten.

In den Köpfen walten die typischen Kontraste des Edlen und des Niederen. Die allgemeine Schönheit Christi und die Typen der Henker, die nicht wirklich gesehen und erlebt sind, sondern aus Einzelformen zusammengefügte Masken.

Nur die Farbe läßt noch an die frühere Zeit des Künstlers zurückdenken. Die tiefen Töne der Marienbasilika stehen wirkungsvoll auf dem dunklen Grunde. Daneben die Tafeln der Donaueschinger Passion, die auf das eigentlich Farbige fast ganz verzichten und doch nicht farblos sein wollen, sondern auf eine Vereinheitlichung des Tones abzielen[1]).

Hier allein in der farbigen Haltung der Bilder, liegen die Elemente, die nach vorwärts, in eine neue Zukunft weisen, denn in

[1]) Ähnliche Art der Grisaille findet man außer in Cöln-Frankfurt in Bayern bei Mächselkirchner (Schleißheim). Ein Zusammenhang Holbeins mit diesem letzteren, wie Voss (Ursprung des Donaustils) ihn annehmen will, scheint mir nicht vorzuliegen. Es wird noch weiterhin auf die vielerorts zur gleichen Zeit aufsprießenden, malerischen Gedanken hinzuweisen sein. Innerhalb der bayrischen Kunst selbst sind diese Strömungen noch viel zu wenig beachtet.

allem sonst scheint Holbein in den Jahren ruhigen Schaffens in der Vaterstadt, fest mit der heimatlich schwäbischen Überlieferung zu verwachsen. Nicht mehr der Jüngling steht vor uns, der im Weingartener Altar so eigenartig einsetzte. Ein rechtschaffener, schwäbischer Meister ist er geworden, der derb und tüchtig ein Werk anzufassen weiß.

Die Entwickelung, die Holbeins Kunst in diesen Jahren genommen, vermöchte allein zu beweisen, daß andere Eindrücke als sie die Heimatstadt zu bieten hatte, in dem frühesten Werke mitsprachen, daß in der Berührung mit der starken Kunst der Fremde die eigenen Triebe zu einer ersten Blüte gediehen. Und nochmals gibt die Folgezeit die gleiche Bestätigung. Denn wieder verläßt Holbein die Heimat, und nochmals in der Fremde drängt die eigene Art mit elementarer Kraft empor, wirft die Schranken nieder, die die ruhige Handwerktätigkeit der Heimat gezogen. In der Fremde findet Holbein den Anschluß an sein erstes Werk wieder, der beinahe verloren schien, um nun im Vollbesitz der Mittel und in der Kraft der Mannesjahre auch in der Heimat den eigenen Weg zu gehen.





